L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMERO : 15 F.

JUIN/JUILLET

N° 279-280

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

● Fondateur : **R. VIEUXBLE**

● Directeur : **J. DEIT**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 85	F. 100
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 105	F. 120
3. Fascicule BAC	F. 18	
Abonnement de soutien		F. 120

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule)	F. 10
Education Musicale et Suppl. Iconographique	F. 12
Fascicule BAC	F. 18

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

C'est à **M. MUSSON**, 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements. Tél. : 069 69-91 ou 540 93-12.

DIRECTION :
E.G.P., 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70 R.

37ème Année N° 279/280

JUIN/JUILLET 1981

Sommaire

YAMAHA

Avez-vous sérieusement pensé au choix d'un instrument à vent



Depuis 1887, nos artisans Yamaha, assurent la meilleure facture instrumentale du monde. Cela signifie qu'en fait, chaque cuivre et chaque bois illustre à lui seul près d'un siècle d'expérience manuelle et technologique.

Mais si la référence au passé est primordiale, il existe encore quelque chose de plus important : nous sommes passés maîtres dans l'art d'allier aux tours de main ancestraux les techniques les plus modernes d'assistance par ordinateur ainsi que d'utiliser nos compétences industrielles et scientifiques, illustrées par l'emploi des techniques de pointe les plus récentes...

C'est ce que nous appelons la « technologie de la Musique ».

Elle nous donne le privilège, de pouvoir créer et fabriquer la moindre pièce de nos instruments, donc de respecter des dessins optimums et des tolérances sévères..

Nos recherches intensives dans le domaine de la métallurgie nous apportent des connaissances précieuses sur les métaux et les alliages. Bien sûr, nos instruments en bénéficient.

En outre, l'avance que nous avons prise en chimie nous a permis de mettre au point des finitions améliorant la clarté sonore, donnant au moindre détail d'exécution un réalisme étonnant.

La gamme des cuivres et des bois Yamaha commence aux instruments robustes d'étude pour se terminer aux modèles professionnels réalisés sur mesure. Essayez l'un d'eux : ils ont été créés par des artistes ...pour des artistes.



 **YAMAHA** l'expérience et la technologie du son

Renseignements et documentations chez nos revendeurs agréés, ou chez:

YAMAHA MUSIQUE FRANCE S.A. 1 rue Ernest Renan/93500 Pantin Tél:844 73 99

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

«ORGUE-HARMONIUM DE 32 PDS CONSTRUIT PAR FEU DEBAIN ET DONNE PAR LE MARQUIS DE GERBEVILLER EN 1891» *

Tel était le texte de l'étiquette apposée naguère sur l'instrument que nous avons retenu ce mois-ci comme supplément iconographique.

Sous l'impulsion du professeur Michel CAZIN, directeur du musée, la modernisation et l'aménagement des salles les plus anciennes se poursuivent. C'est ainsi que M. Jean ROBERT, chargé de Recherches au CNRS, faisant fonction de conservateur, vient de créer une salle spécialement réservée aux instruments de musique. Ceux-ci étaient jusqu'alors entassés dans la salle d'optique et d'acoustique, pratiquement invisibles au milieu des microscopes du XVIIIème siècle et des merveilleux miroirs de Buffon et lentilles de Fresnel.

Aujourd'hui dans une salle spacieuse qui a été ouverte au public en Décembre dernier, sous de beaux plafonds à caissons, une collection d'instruments de qualité a été disposée sur des estrades bien dégagées permettant un examen détaillé.

On remarquera notamment :

- *Un clavecin qui aurait appartenu à Madame de Maintenon;*
- *Un clavecin à pédalier et deux claviers de Swanen (1786);*
- *Un piano de Mercken (1770);*
- *Un orgue de chambre monté dans un piano, ou piano organisé*
- *Un harmonium Cavaillé Coll (1829) ; le Poïkilorgue*
- *Trois harpes du XIXème siècle.*

  Des vitrines sont consacrées aux ensembles des bois et des cordes. Il s'y trouve certains instruments anciens ou exotiques (psalterion, paon indien, mandoline chinoise, musette, serpent, etc...). Une autre vitrine renferme une importance collection de diapasons.

L'harmonium DEBAIN peut être examiné à loisir. Il compte quatre claviers, deux d'harmonium, un de piano et un de celesta. Ces claviers peuvent être accouplés. L'instrument est présenté couvercles de protection enlevés ce qui laisse apercevoir les mécanismes du piano et du celesta. Le nombre des registres est de 17 sans compter les commandes de prolongement, d'accouplement et de grand jeu. On remarque à droite et à gauche les castagnettes et les gongs d'horloge.

L'harmonium DEBAIN est l'aboutissement monstrueux de l'imagination débordante de la facture instrumentale du XIXème siècle à la recherche de l'instrument «remplaçant vingt musiciens ».

La salle de musique du Musée des Techniques du Conservatoire National des Arts et Métiers mérite en tous cas une visite. Les groupes sont acceptés sur demande écrite adressée au secrétariat du musée trois semaines à l'avance.

M. DIETERLEN

* *Musée National des Techniques du Conservatoire National des Arts et Métiers.*

(1) Réservé aux abonnés de l'édition couplée « L'Education Musicale - Supplément Iconographique ». Ce supplément paraît 5 fois par an : Octobre, Décembre, Février, Avril, Juillet.

ENSEIGNEMENT (Extrait du catalogue)

SOLFEGES - DICTÉES - TRAITÉS

AGAMEMNON	Solfège à l'usage des instrumentistes
AUBANEL	Solfège rythmé 1er livre
BOURNONVILLE	100 dictées progressives à 1 et 2 voix alternées
BOUTIN	Cours pratique de solfège, 1er volume
BOUTIN	Cours pratique de solfège 2e volume
BOUTIN	Cours pratique de solfège,3e volume
CALMEL R.	Du tonal à l'atonal sans accompagnement
CALMEL R.	Du tonal à l'atonal avec accompagnement
CLASSENS	Solfège des débutants en clé de sol, en 2 cahiers
CLASSENS	Solfège clé de fa
CLASSENS	Solfège clés sol et fa mélangées
DOUEL J.	Précis d'harmonie expérimentale
DOUEL J.	Traité pratique de réalisation harmonique
DOUEL J.	Traité élémentaire de contrepoint
DOUEL J.	Essai de pédagogie musicale
DUMONT M.	200 dictées musicales faciles et progressives
EHRMANN	Abrégé de la théorie, 4 cahiers
ELWART	Traité d'harmonie élémentaire
EXCOFFIER	Solfège manuscrit
EXCOFFIER	Abrégé rationnel de mécanisme
FOURNIER	Cours primaire de musique, devoirs en 8 cahiers
FOURNIER	L'emploi du métronome
NOEL GALLON	95 dictées très faciles et faciles
GARAUDE	Solfège des enfants
GOUARNE	Petit traité d'harmonie
GRANIER	Solfège manuscrit
GROVLEZ	Initiation à l'orchestration
HAUCHARD, LAVAGNE ET SCHLOSSER	Exercices élémentaires de lecture musicale à 2 voix
ITHIER L.	Traité complet d'harmonie pratique
LANTIER et P. MAURICE	Complément du traité d'harmonie de Reber
LANTIER et P. MAURICE	Réalisations des devoirs contenus dans le complément
LEMARIE	Théorie élémentaire
LEMARIE	Solfège élémentaire
MALEZIEUX	Solfège théorique et pratique
MAYEUR	Cahier de devoirs, 8 cahiers (de 0 à 7)
MAYEUR	Réponses cahiers 1, 2, 3, 4, 5, 6 et 7
MAYEUR	Théorie
MERIOT M.	Equivalences rythmiques (25 exercices)
MERIOT M.	Initiation musicale par les rondes enfantines et les chansons populaires
MERIOT M.	Manuel pratique de lecture, étude des clés de sol, fa, ut
MERIOT M.	Nouveau solfège progressif rythmé et chanté
MERIOT M.	Traité rythmique
MERIOT M.	60 leçons de solfège
MERIOT M.	Anthologie musicale (25 airs classiques) à chanter (en clé de sol) avec acc. piano.

DEUX ETRES AU SERVICE DE NOTRE CAUSE : Michel et Micheline FLEURANT

Aux quatre vents de France, en cette nouvelle fin d'année scolaire, multiples ont été les manifestations qui attestent la réalité et la qualité de l'effort fourni par les professeurs d'Education Musicale au sein de leur lycée ou de leur collège; depuis la réunion amicale qui clôture la trentaine de répétitions que représente l'année scolaire, ou les grands rassemblements spectaculaires qui regroupent divers Etablissements ayant travaillé sur un même programme, tel le magnifique concert donné par l'A.R.R.O.C.E.A., jusqu'aux concerts de prestige (Lycée de Savigny-sur-Orge au Royal Albert Hall de Londres ou Tournée américaine de la Maîtrise Gabriel Fauré du Lycée Edgard Quinet de Marseille).

Ces manifestations prennent parfois une dimension très particulière non seulement par leur tenue, la qualité de l'effort réalisé, mais encore pour les circonstances qui les entourent.

Ainsi, sans pouvoir prétendre à la recension de l'ensemble de ces festivités musicales scolaires, j'aimerais jeter une amicale lumière sur le concert organisé en la Salle Pleyel le 20 mars 1981 par la **Chorale et l'Ensemble Vocal de Sèvres**, *avec le concours des* **Sections Techniques d'Art & Métiers de la Musique de Sèvres.** *Quatre cents participants venus de ces deux formations (direction Michel FLEURANT), Chœur Orphée (François VELLARD), Lycées Claude Bernard et Jean de La Fontaine (Pierre LOUPIAS), Ensemble Vocal* **Alborada** *(Mireille FLEURI), Chorale Colbert (Eliane CHEVALIER), Collège Vincent d'Indy (Claudette GAGNEPAIN), Collège Pierre Alviset (Noëlle CHESNEAUX), Collège Georges Duhamel (Jacqueline BOURILLON), Collège George Sand (Marion BERNARD).*

Certes, le programme était d'une qualité parfaite, avec une première partie comportant **La mer**, *chœur donné pour le Cinquantenaire de la disparition de Vincent d'Indy, avec Dominique LEBRUN (soprano solo) et Mireille FLEURI (piano d'accompagnement) sous la direction de Claudette GAGNEPAIN; et* **A la Musique** *D'Emmanuel Chabrier dirigée par Jacqueline BOURILLON, avec Christiane EDA-PIERRE (soliste) et Noëlle CHESNEAUX au piano.*

*Pour la seconde partie, les chœurs s'unissaient à l'Orchestre du Conservatoire de Bourg-la-Reine/Sceaux (directeur Michel VIGNEAU) pour donner d'importants extraits d'***Orphée** *de Gluck, avec Christiane EDA-PIERRE de l'Opéra de Paris (Eurydice), Yves BISSON de l'Opéra de Paris (Orphée) et Dominique LEBRUN (L'Amour) de l'Opéra de Liège, sous la direction de Michel FLEURANT.*

Ce fut concurremment une grande réussite et un grand moment d'amitié, par delà les considérations officielles de personnalités présentes ou de public esthétiquement comblé par cette exécution. Grand moment d'amitié autour de deux Collègues qui nous sont chers pour leur personnalité riche et complémentaire, pour leur foi jamais démentie en leur art, en leur mission d'éducateurs, en ces valeurs qui les ont fait se trouver, s'unir pour poursuivre une action remarquable, jamais prise en défaut au long d'une carrière «toute droite et pleine de musique» : Michel et Micheline FLEURANT, partis sous l'égide de Madeleine OLIVIER-MERSON dans une action généreuse, efficace et rayonnante. C'est ce qu'a compris le public de ce concert du 20 mars, mesurant la noblesse de ces carrières d'artistes au service de l'Enfance, laquelle n'oublie pas ! Combien étaient-ils d'anciens qui avaient tenu à mêler ce soir-là leur voix à celles des générations cadettes, afin d'exprimer dans l'harmonie leur reconnaissance à l'animateur des Sections musicales du Lycée de Sèvres et à son épouse, elle-même titulaire de l'Etat et de la Ville de Paris, et qui achève également dans ce dernier cadre, sa mission d'Inspecteur de l'Enseignement musical.

Les éminents artistes qui ont voulu pour ce concert apporter bénévolement leur concours artistique et leur soutien moral aux jeunes interprètes, les professeurs d'Education musicale qui ont assuré les répétitions et participé directement, les jeunes instrumentistes du Conservatoire de Bourg-la-Reine/Sceaux ont ainsi joint à ceux des choristes leur témoignage d'amitié à Michel et Micheline FLEURANT. Tous deux ont pu sentir, dans l'ovation qui a salué leur apparition sur la scène à la fin du concert, la profondeur et la sincérité de l'estime et de l'affection qu'ils ont fait naître au cours de leur carrière.

Tous nos vœux les accompagnent pour une retraite toujours pleine de musique.

Jean Maillard.

EDITIONS CHOUDENS
38, RUE JEAN MERMOZ - 75008 PARIS
266.62.97 — 266.68.75

ADR. TEL. CHOUDENS-EDITEUR-PARIS
C.C.P. PARIS 911.11
R.C. PARIS A 776 222 267

REGLASOL® *HARMONIE ET SOLFEGE*

par Claude QUEFFURUS

AIDE-MEMOIRE SIMPLE ET PRATIQUE DES PRINCIPALES NOTIONS D'HARMONIE ET DE SOLFEGE. PRESENTATION TRES SOIGNEE EN SIX COULEURS. FORMAT PRATIQUE ET COMPACT (28 x 14).

Recto : HARMONIE.

Visualisation instantanée des accords les plus utilisés, enchaînements et renversements, par déplacement du réglet intérieur.

Pour les jeunes instrumentistes (guitaristes, organistes, pianistes, etc.) une fois sélectionnée la tonalité de la mélodie à accompagner, cinq accords principaux (modulations aux tons voisins) permettent la réalisation de l'accompagnement souhaité.

REGLASOL® Harmonie & Solfège — Claude Queffurus

do ré mi fa sol la si(dob)
C D E F G A B(Cb)

Editions CHOUDENS — 38, rue Jean Mermoz, Paris 8e — 266 62 97 - 266 68.75

ACCORD **MAJEUR**
1) tonique (indiquée par l'index)
2) médiante (tierce majeure)
3) dominante (quinte)

ACCORD **mineur**
1) tonique (indiquée par l'index)
2) médiante (tierce mineure)
3) dominante (quinte)

MAJ. ou min. 6ème ou 7ème ou 7ème MAJ.
Ces accords se composent des trois notes : tonique, médiante, dominante et d'une quatrième en terminaison.
4) sus dominante (sixte) ou sensible (septième)

ACCORD **7e diminuée**
Les quatre degrés de cet accord sont séparés par des intervalles de 1 ton 1/2
1) tonique (indiquée par l'index)
2) médiante (tierce mineure)
3) dominante (quint diminuée)
4) sus-dominante (sixte).

HARMONIE

UTILISATION

A) Face harmonie : En déplaçant le réglet intérieur, on sélectionne la tonalité choisie à l'aide de l'index supérieur noir

REGLASOL visualise instantanément :

1 - Tous les accords les plus utilisés en harmonie
2 - 5 Accords modulés permettant d'établir les bases d'un accompagnement sur une mélodie simple
3 - Des notions sur les intervalles et leurs altérations, les renversements et les enchaînements.

B) Face solfège : En déplaçant le reglet, on obtient :

1 - Vers le gauche, **les altérations** des gammes majeures et mineures relatives, l'obtention **des gammes enharmoniques**, les notes modales
2 - Vers la droite **les compléments de solfège** indispensables au vocabulaire musical : nuances, mouvements, ornements, mesures, etc.

INTERVALLES : Distance qui sépare 2 sons ; pour renverser un intervalle on transpose le son grave à l'octave supérieure ou bien l'aigu à l'octave inférieure. Ci-dessous un exemple de modulation avec renversements :

sol si ré — SOL Majeur
sol si mi — Mi mineur (renversement)
sol do mi — DO Majeur (idem)
la do mi — LA mineur
la do ré fa♯ — RE 7ème

Grâce aux 2 renversements, la pratique (doigté) de ces enchaînements est facilitée. Un intervalle majeur a pour renversement un intervalle mineur et vice versa

TABLEAU des INTERVALLES

Altérations possibles	Majeure	mineure	Augmentée	Diminuée	Juste
Seconde	0	0	0		
Tierce	0	0	0	0	
Quarte			0	0	0
Quinte			0	0	0
Sixte	0	0	0	0	
Septième	0	0		0	

9ème min ou **9ème maj** — **MAJ ou min** Composés des 3 notes de l'accord maj. ou min. 4) de la 7ème min. 5) et de la 9ème ou (7 + 2)
11ème maj — de la 11ème (7 + 4)

ACCORD **QUINTE AUGMENTEE**
Les trois degrés de cet accord sont séparés par des intervalles de 2 tons

1 ton relatif mineur à la tonalité choisie
2 modulation avec un dièse en moins
3 et son ton relatif mineur
4 modulation avec un dièse en plus
5 et son ton relatif mineur

Ces 5 accords (modulations aux tons voisins) vous permettront d'accompagner une mélodie dans sa tonalité.

Verso : SOLFEGE

Aide-mémoire des notions de solfège indispensables à la lecture et à l'interprétation d'une partition musicale avec, à l'intérieur du réglet, des explications très simples sur les altérations, ornements, signes musicaux, etc.

REGLASOL® Harmonie & Solfège — Claude Queffurus

do ré mi fa sol la si(dob)
C D E F G A B(Cb)

♯ Le dièse hausse la note d'un 1/2 ton. On utilise le double dièse ✕ pour hausser d'un 1/2 ton une note déjà diésée.
♭ Le bémol baisse la note d'un 1/2 ton. On utilise aussi le double bémol ♭♭
♮ Le bécarre supprime l'altération.

DEGRES: TONIQUE, SUS TONIQUE, MEDIANTE, SOUS DOMIN., DOMINANTE, SUS DOMIN., SENSIBLE, OCTAVE
DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, DO
INTERVALLES: UNISSON, SECONDE, TIERCE, QUARTE, QUINTE, SIXTE, SEPTIEME, OCTAVE

TONALITE MAJEURE : FA♯
ALTERATIONS : 6♯
tonalité enharmonique : SOL♭
altérations : 6♭
SI DANS LA PORTEE il y a des : DO✕
La tonalité min-relative sera : D♯m
ou si l'on trouve : RE♮
La tonalité sera : E♭m

NOTES MODALES
Ces 2 notes déterminent le mode majeur ou mineur de 2 gammes de même tonalité
Tierce : la♯ / ré♯
Sixte : si♮ / mi♭

SOLFEGE

GAMME MAJEURE Exemple : DO Majeur
1er tétracorde — 2e tétracorde
1t 1t 1/2t 1t 1t 1t 1/2t
DO RE MI FA SOL LA SI DO

GAMME MINEURE RELATIVE : LA mineur
1t 1/2t 1t 1t 1/2t 1t1/2 1/2t
A B C D E F G A

On peut commencer une gamme majeure par une note quelconque à condition de respecter la place des tons et des demi tons. Les 2 tétracordes étant identiques, le 2e peut devenir le 1er d'une gamme nouvelle. Par ce principe on génère toutes les gammes majeures diésées. Pour générer les gammes bémolisées, le 1er tétracorde devient le 2e d'une nouvelle gamme.
Une gamme mineure commence une tierce mineure (1 ton 1/2) au dessous de sa relative majeure. Ces 2 gammes ont des altérations identiques. Dans les gammes mineures modernes la sensible est diésée (+ 1/2 ton).

♯	fa	do	sol	ré	la	mi	si
♭	si	mi	la	ré	sol	do	fa

La ronde équivaut à 4 pulsations comme la pause
La blanche équivaut à 2 pulsations comme la demi-pause
La noire équivaut à 1 pulsation comme le soupir
La croche équivaut à 1/2 pulsation comme le demi-soupir

PRINCIPAUX RYTHMES MODERNES — Les vitesses métronomes (♩ = x) sont données à titre indicatif
1) MARCHE 2) VALSE 3) TANGO 4) SLOW-ROCK 5) BOLERO (MODERATO) 6) CHA-CHA-CHA 7) ROCK 8) FOX-TROT

REGLASOL® *EST COMMERCIALISEE AU* <u>*PRIX DE LANCEMENT*</u> *DE 50 F T.T.C., FRANCO DE PORT.*

- ENVOI DE NOS CATALOGUES SUR SIMPLE DEMANDE -

Les notes de la gamme seraient-elles un cryptogramme ?

par
Jacques CHAILLEY

Les professeurs apprennent souvent beaucoup de leurs étudiants ou anciens étudiants, et plus d'une soutenance de thèse a été pour eux l'origine de fructueuses réflexions. Ce fut le cas notamment pour moi-même de celle qui valut récemment à M. Jacques VIRET, maitre-assistant en musicologie à l'Université de Strasbourg II, son doctorat d'Etat avec un très beau travail sur «la figuration mélodique du chant grégorien».

Un chapitre de cette thèse avait particulièrement retenu mon attention. L'auteur y faisait une remarque insolite, qui avait échappé à tous ses prédécesseurs. C'est que, parmi les six syllabes du fameux UT.RE.MI.FA.SOL.LA tirées par Guy d'Arezzo au XIème S. de l'hymne de Paul Diacre (740-801) à Saint-Jean-Baptiste **Ut queant laxis**, trois, réunies, formaient une ébauche de mot, RESOLUT, dont la fin IO se trouvait dans le dernier vers comme initiale du mot **IOhannes.** Sachant, bien sûr, qu'il n'y avait pas à tenir compte de la syllabe SI tirée beaucoup plus tard de ce dernier vers (**Sancte Iohannes**), on obtenait le mot RESOLUTIO.

Or ce mot n'est pas un terme pris au hasard. Il appartient au vocabulaire alchimique et désigne, dans la transmutation de la matière, l'une des phases essentielles qui est la décomposition d'un tout en ses divers éléments en vue d'une nouvelle recomposition sous une forme différente. Il décrit donc le mystère fondamental de la nature, qui est le cercle sans fin vie/mort/vie, et qui s'exprime notamment par le cycle des saisons, générateur de mythes innombrables : Déméter et Perséphone, Orphée et Eurydice, etc. La symbolique chrétienne n'a pas manqué de se l'approprier, y rattachant le mystère pascal de la mort et de la résurrection de Jésus, image selon Saint Paul de la mort au péché suivie d'une nouvelle naissance dans la grâce. D'où le choix pour la fête de Pâques de considérations astronomiques printanières (en Occident, 1er dimanche après la pleine lune de l'équinoxe de printemps), et subsidiairement, pour celle de la naissance de saint Jean-Baptiste, de la fin du solstice d'été (24 juin), date à laquelle le soleil commence à paraitre décroitre de hauteur. («Il faut qu'il croisse et que je diminue», avait dit le Précurseur) ; on sait qu'avant le christianisme, cette date était marquée par des fêtes paiennes demeurées vivaces (feux de la Saint-Jean, etc.). Il n'est pas indifférent que RESOLUTIO apparaisse dans un hymne dédié à saint Jean-Baptiste.

Là ne s'arrête pas la lecture du cryptogramme découvert par M. Viret. Dans le mot RESOLUTIO figure le mot SOL, c'est-à-dire le soleil, dont le graphisme comporte en son centre le rond parfait de l'astre sous forme de la lettre O. Cette lettre O traduit indifféremment dans l'**alphabet latin** (**alpha** est, vous le savez, la première lettre de l'alphabet grec et **béta** sa deuxième), l'**omicron et l'oméga** du même alphabet grec. Or l'oméga évoque aux symbolistes une autre image : celle de l'axiome fameux par lequel, dans l'Apocalypse, se définit Dieu lui-même : «Je suis l'alpha et l'oméga», c'est-à-dire le commencement et la fin, le Tout et l'Eternité. Ce n'est donc pas sans surprise que nous constaterons avec M. Viret que dans l'hymne cette syllabe SOL où figure l'**Oméga** se trouve encadrée par les deux syllabes LA et FA, la première retournée devenant AL et se joignant à FA pour donner ALFA (orthographe médiévale tout à fait courante pour **alpha**), de sorte que le cryptogramme inclut à la fois l'affirmation du mystère de la Résurrection (**resolution**), et celle de l'éternité divine (**alpha et omega**) dans le contexte ésotérique des grandes **spéculations** cosmiques (dédicace à S. Jean-Baptiste).

Subjugué par cette découverte, nous avons nous-mêmes poursuivi l'investigation, et les résultats n'ont pas été moins surprenants.

Nous avons d'abord observé que les deux cryptogrammes ci-dessus utilisaient 6 syllabes, alors que le poème, découpé en hémistiches, en propose 8. Pouvait-on trouver une justification aux deux autres ?

Les deux syllabes manquantes sont MI (**Mira gestorum**) et SAN (**Sancte Iohannes**). Or, MI est formé des deux lettres M et I, qui dans la numérotation latine représentent le plus grand (M, mille) et le plus petit (I, un) des chiffres transcriptibles. MI est donc une figure du plus grand et du plus petit, du macrocosme et du microcosme, illustration divine de l'adage ancien selon lequel «ce qui est en haut est comme ce qui est en bas». Il est dans l'espace l'analogue de ce qu'est dans le temps l'**alpha et l'omega** du trinôme FA. SOL.LA.

Quant à SAN, il suffit de le retourner comme on avait précédemment retourné LA, ce qui donne NAS, et de le joindre à IO de son voisin **Iohannes**, comme on avait joint AL à FA, pour obtenir le mot IONAS, nom de ce prophète qui, ayant séjourné trois jours dans le ventre d'une baleine et en était sorti vivant, n'a cessé d'être donné pour une préfiguration du séjour du Christ dans le tombeau et de sa résurrection au 3ème jour. Le cryptogramme est donc à la fois complet et cohérent.

Le sens des retournements est lui-même figuratif. Pour former à partir de AL sa syllabe LA, l'auteur doit opérer une lecture centrifuge, partant du SOL (soleil) central et signifiant par là la vie qui se répand. Au contraire, pour tirer **SANcte IOhannes** du mot IONAS, il doit opérer une lecture centripète, signifiant resserrement et mort préalable. Les deux lectures sont complémentaires :



Elles le resteraient, en termes inversés, si on procédait à partir du texte et non plus du symbole :



De telles spéculations sont assez éloignées de notre mentalité moderne. Bien au contraire, elles ne sont ni rares ni surprenantes à l'époque carolingienne où se situe l'élaboration du poème. Il suffit de feuilleter, dans les **Monumenta Germaniae Historica** l'abondant recueil des **Poetas latini carolini aevi** pour y trouver à chaque page acrostiches, cryptogrammes ou autres fantaisies graphiques dont les poètes de cour étaient alors friands, et dont beaucoup ont été mises en musique, souvent après coup. En ce qui concerne l'**Ut queant laxis**, sa fortune musicale exceptionnelle lui assure une place à part. Est-ce à dire que là encore ne se cachent pas problèmes à résoudre ou erreurs séculaires à rectifier ? Ceci est une autre affaire, sur laquelle nous reviendrons un jour, quand nous aurons achevé une étude encore en cours, et qui semble elle aussi devoir apporter des surprises.

la musique vocale d'Arthur Hoérée (1897-)

par
Nicole LABELLE
Professeur d'histoire de la Musique et de Musicologie
à l'Université d'OTTAWA

Connu surtout par ses nombreux écrits sur la musique de notre temps, par sa musique de film (1), professeur apprécié des nombreux étudiants de l'Ecole Normale Supérieure de Paris, du Centre de formation professionnelle de l'ORTF et de l'Université de Paris-Sorbonne, Arthur Hoérée est aussi compositeur.

D'origine belge, il s'installe à Paris dès 1919 où il vit toujours. Aristocrate raffiné, sensible à la beauté des choses comme à celle de l'esprit, il refuse toute vulgarité dans sa vie comme dans sa musique. Homme d'une vaste culture, son discours imagé et chaleureux nous fait accéder à des mondes nouveaux. Il sait nous faire revivre un évènement, nous décrire un ami, nous faire sentir la musique.

Les années 1920 furent propices à l'éclosion d'oeuvres de musique vocale et ceci est dû en grande partie à sa rencontre avec Régine de Lormoy. L'ayant connue d'abord comme cantatrice, il l'accompagne au piano lors de ses récitals. Elle devient rapidement son interprète préférée par la qualité de son art. Il dit de Régine de Lormoy : «Elle avait un joli timbre, était bonne musicienne et chantait avec sobriété mais non sans émotion». Son interprétation du cycle **Les Heures Claires**, cinq mélodies sur des poèmes de Verhaeren (1919 - 1922) lors du Concours du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris fut tellement remarquée, notamment par Alfred Bruneau, membre du jury et Henri Rabaud alors directeur, que le Prix Halphen remporté pour ce cycle lui doit beaucoup.

Les années «20» inaugurent en France une nouvelle forme de pensée musicale, le néo-classicisme, plus exactement l'anti-impressionnisme auquel se rattache le néo-classicisme et qui sera marqué par les oeuvres d'Albert Roussel, celles du groupe des «Six». Les correspondances entre l'art d'Arthur Hoérée et ce nouveau concept sont évidentes. Nous tenterons, ici, d'en faire la preuve.

En 1923, A. Hoérée compose, alors qu'il est encore élève au Conservatoire de Paris, son **Septuor** op. 3 pour voix de femme, flûte, quatuor à cordes et piano en pensant à la voix de Régine de Lormoy. Créée d'abord au Conservatoire de Bruxelles le 11 décembre 1923, l'oeuvre est reprise au théâtre du Vieux-Colombier à Paris (Concert de **La Revue Musicale**) sous la direction de l'auteur avec Régine de Lormoy, dédicataire du **Septuor**, le flutiste Blanquart et le quatuor Poulet (2). Elle est exécutée par la suite au Festival de la Société Internationale pour la Musique Contemporaine (S.I.M.C.) à la Tonhalle de Zurich le 23 juin 1926.

Le **Septuor**, jugé par le compositeur comme la première réalisation valable de sa jeunesse, comporte trois mouvements qui s'intitulent **Chant de Pâtre, Chanson et Danse.** Dans un article de **La Revue Musicale**, Boris de Schloezer (3) écrivit au lendemain de la création du **Septuor** à Paris : «C'est en effet une musique qui, tout en ne faisant aucune concession à la banalité, et n'étant pas ce qu'on appelle «facile», doit plaire dès l'abord par son entrain, sa forme concise et élégante, ses sonorités piquantes, son écriture harmonique raffinée, riche sans surcharge et souvent personnelle, bien qu'on puisse relever les traces des influences subies par l'auteur, l'atmosphère de la première partie, **Modéré**, est assez ravelienne, et fait songer aux **Poèmes** de Mallarmé : la troisième partie, **Danse, «rythmé et joyeux»**, sorte de rondo, procède évidemment de Stravinsky avec ses accents obstinés sur la seconde croche des temps faibles. Les recherches instrumentales de l'auteur aboutissent presque toujours ; et à cet égard la première partie, où la voix se détache sur un fond de quintes justes et d'harmoniques aux cordes, soutenues par des agrégations de 13e au piano et des notes piquées à la flûte, est particulièrement réussie. La voix, vocalisant, est traitée comme une sorte d'instrument concertant dans la première partie et dans le finale, tandis que, dans la seconde, elle acquiert la parole pour nous chanter une chanson de Paul Fort. La mélodie, alerte, en est fort jolie ; mais ce passage du chant vocalisé au texte chanté crée une opposition qui rompt, à mon avis, l'unité de l'oeuvre. D'autre part, il est certain que l'emploi continu de la vocalise risque de créer une impression de monotonie».

A. Hoérée réfute les propos de B. de Schloezer quant à **l'accentuation de la Danse**. Certes comme tous les compositeurs de sa génération, la rythmique du **Sacre du Prin-**

temps a eu un impact sur sa façon d'écrire. Il souligne fort justement : «S'il y a des «secousses» à la fin du **Septuor** l'accentuation



ne provient pas de Stravinsky mais du jazz que j'ai pratiqué dès 1920 ; j'avais un petit ensemble de cinq instruments, je tenais la partie de piano. J'ai entendu le **Sacre** pour la première fois en 1921 ou 1922, quant à la polyrythmie, je crois que cela m'est naturel. Au surplus, si l'atmosphère du début du **Septuor** est due en partie aux arpèges en sons harmoniques du violon, ce n'est pas par influence des **Poèmes** de Mallarmé de Ravel, oeuvre que j'ai connue plus tard, mais par un souvenir de jeunesse : une Sonate de Francoeur jouée à la viole d'amour et qui se terminait par un arpège en **ré** majeur de sons harmoniques obtenus en effleurant latéralement les cordes».

L'intérêt de cette **Danse** se situe à la fois sur les plans rythmique et contrapunctique. Nous pouvons remarquer un travail thématique des plus **ingénieux.** Le thème est en valeurs longues au 1er violon en sons harmoniques et au violoncelle, en ♪ à la main gauche du piano, en ♪♪♪ (3) à la flûte et en ♬♬ à la main droite du clavier. En plus de l'accentuation du 2d violon et de l'alto s'ajoute la vocalise de la voix, traitée comme un instrument. C'est du contrepoint entre 1er violon, violoncelle et main gauche du piano et un fond sonore obtenu par une sorte de canon entre toutes les voix. A. Hoérée rappelle qu'il ne connait pas d'exemple où le thème est traité de cette façon et affirme que ce n'est pas du Stravinsky. Le folklore occupe une très petite place dans son oeuvre. Cependant le thème de la **Danse du Septuor** est une chanson populaire brabançonne (4). (Ex. 1)

Ex. 1.A.Hoérée, DANSE, in SEPTUOR op. 3, Paris, Max Eschig, 1932, mes. 235-236.



Dans les années 1925-26, A. Hoérée compose le cycle des **Six Poèmes** op. 6 sur des textes d'Yvonne Picard-Pangalos : 1. **Une folle** ; 2. **Petite Maison** ; 3. **François** ; 4. **Muguet** ; 5. **Les capucines** ; 6. **Berceuse de la mère en allée.** La version originale est écrite pour chant avec accompagnement de quatuor à cordes pour les trois premiers poèmes et de flûte, clarinette et basson pour les trois derniers. Une version pour chant et piano a été réalisée, encore qu'en réalité l'accompagnement a été conçu tout à la fois pour le piano et pour les instruments. Ces **Six Poèmes** peuvent également être interprétée par la voix avec accompagnement de flûte et quatuor à cordes.

Lors de sa visite à Paris en 1927, A. Schoenberg a entendu les **Six Poèmes** à un concert chez la Duchesse de Clermont-Tonnerre, concert organisé en son honneur et c'est sur son initiative que les **Six Poèmes** furent publiés par l'Universal édition de Vienne en 1929 à qui Schoenberg avait recommandé l'oeuvre.

Ici, comme dans toutes les oeuvres d'Hoérée, chacune des mélodies porte une dédicace qui est un signe d'amitié, un hommage à certains musiciens (Honegger, Tansman) ou d'admiration pour certaines cantatrices. Mais s'il ne s'agit pas de portraits, le musicien choisit la mélodie qui convient soit à l'ami, (ainsi **François**, dédié à A. Honegger dont la mélodie est robuste comme le compositeur lui-même, Ex. 2), soit à la voix, au caractère de l'interprète. L'on peut remarquer qu'il y a toujours une pièce pour son interprète préférée, Régine de Lormoy qui est devenue par la suite Madame Hoérée.

Ex. 2.A. Hoérée, FRANCOIS, in SIX POEMES op.6, Vienne, Universal, 1929, mes. 4-5-6-7-8.

f
un homme à la barbe em- brouil- lée il
mf

siffle en pas–sant der- riè-re la mai son

Notre musicien fut l'ami d'A. Honegger pendant 33 ans, soit de 1922 à sa mort en 1955. A-t-il subit une certaine influence de ce compositeur ? Dans **Une folle** dont nous pouvons souligner le langage atonal on trouve un certain chromatisme discursif qui ne serait peut-être pas étranger à l'auteur du **Roi David**.(Ex. 3)

Ex. 3. A. Hoérée, UNE FOLLE, in SIX POEMES op.6, Vienne, Universal, 1929, mes. 9-10-11-12.

U – ne folle est en moi, qui s'a gile et qui

dan – se (dan – se) Ac –

Mais l'écriture de A. Hoérée est surtout modale. Dans **Petite maison**, il emploie le mode hypophrygien avec un fa bécarre en **Sol** majeur.

Ex. 4.A.Hoérée, PETITE MAISON, in SIX POEMES op. 6, Vienne, Universal, 1929, mes. 18-19-20.

Pe – ti – te mai – son simple a – vec tes vo – lets verts

Dans **Muguet**, il se sert de modes défectifs : modes tétraphoniques (ex. 5) et modes pentatoniques non-chinois (ex. 6.7). Dans cette pièce, il explore au surplus des timbres nouveaux, particulièrement sensibles dans la version pour quatuor à cordes et flûte.

Ex. 5.A.Hoérée, MUGUET, in SIX POEMES, Vienne, Universal, 1929, mes. 7-8.

Ex. 6.A.Hoérée, MUGUET, in SIX POEMES, Vienne, Universal, 1929, mes. 9-10

Ex. 7.A.Hoérée, MUGUET, in SIX POEMES, Vienne, Universal, 1929, mes. 12.
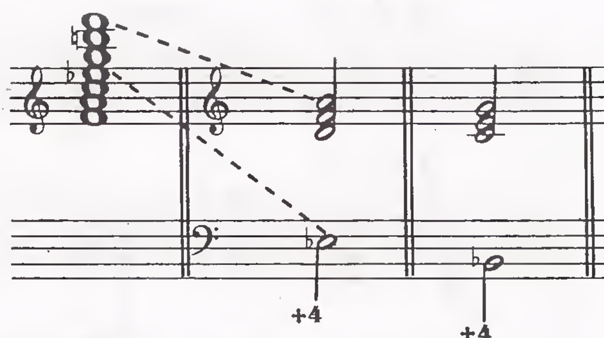
Les Capucines repose sur les intervalles de septième majeure et de neuvième, mais en réalité les divers dessins de l'accompagnement font sonner les notes d'un accord de treizième incomplet, virtuellement présent (fa dièse, la dièse, mi, sol dièse, ré dièse). (Ex. 8).

Ex. 8.A.Hoérée, LES CAPUCINES, in SIX POEMES op. 6, Vienne, Universal, 1929, mes. 7-8
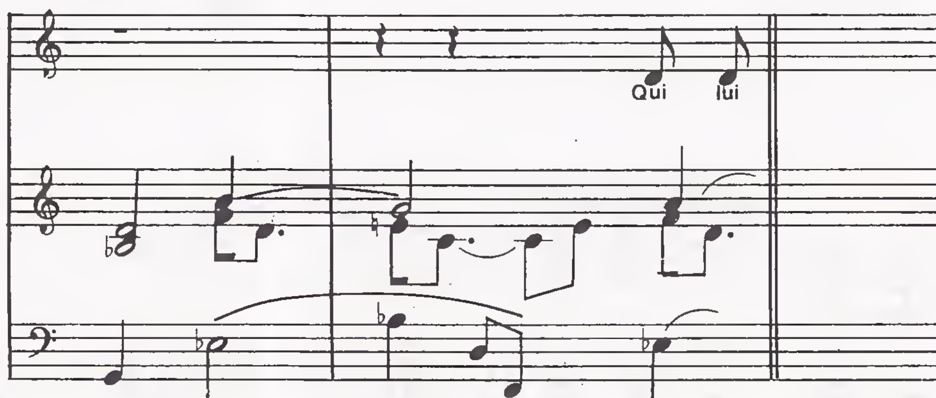
Les ca – pu – ci – nes ont grim-pé Au

Notre auteur considère que la dernière mélodie, **Berceuse de la mère en allée**, dédiée à Régine de Lormoy, est ce qu'il a fait de mieux avec le choeur a cappella **Mère** (1953) dont nous parlerons plus loin. Déjà on perçoit cette recherche vers un style épuré qui caractérise ses oeuvres de maturité. **La Berceuse** prend parfois l'aspect du bitonal par l'enchainement d'un triton à un autre triton et suscite l'intérêt par la variété de ses rythmes. Le transfert des tierces supérieures des accords à la basse constitue une constante de l'écriture harmonique de A. Hoérée. (Ex. 9-10).

Ex. 9.A. Hoérée, BERCEUSE DE LA MERE EN ALLEE, in SIX POEMES op. 6, Vienne, Universal, 1929, p. 18, (accord fondamental).
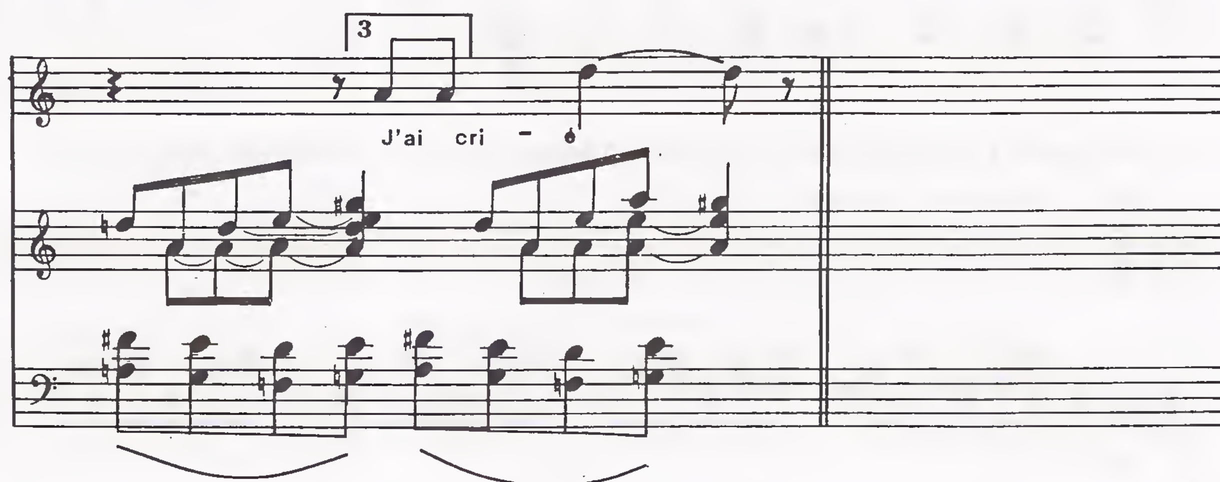


Ex. 10A. Hoérée, BERCEUSE DE LA MERE EN ALLEE, in SIX POEMES op. 6, Vienne, Universal, 1929, p. 18, (accord fondamental).



Cet élément se retrouve dans la mélodie **Trois Visiteurs** (1970) quelque cinquante ans plus tard. (Ex. 11).

Ex. 11. A.Hoérée, TROIS VISITEURS, manuscrit, 1970, mes. 19.



Les Trois Pièces sur des poèmes de Jules Renard ont été composées en 1922 et publiées dans le **Supplément de la Revue Musicale** du 1er avril 1924.

Ces trois courtes pièces traduisent admirablement l'humour des textes de Jules Renard. Notre auteur utilise l'écriture modale (Ex. 12) pour la première basée sur le mode phrygien et l'écriture bitonale pour les deux autres avec, dans la deuxième, une légère référence au style impressionniste. (Ex. 13).

Ex. 12.A.Hoérée. TROIS PIECES, nº 1, Paris, SUPPLEMENT de LA REVUE MUSICALE, 1924, mes. 15 à 21.

vif ♪. 168

BERTHE

mp

Cha – meau co – chon

vif ♪. 168

mp

cresc.

cresc.

rit.

f

long

goule, bou – gre et tu m'em – bê – tes

rit

f

Ex. 13.A.Hoérée, TROIS PIECES, nº 11, Paris, SUPPLEMENT de LA REVUE MUSICALE, 1924, mes. 1-2

Calme et très doux

pp

Le Merveilleux Eté op. 5 de 1924, sur des textes de Cécile Gilson, est un hommage à la poétesse qui venait de mourir. Composé de quatre mélodies : 1. **J'aime marcher dans le soleil ; 2. Ce que j'aimerais ; 3. Dans l'infini ; 4. Toute la beauté du monde**, ce cycle est un autre exemple de l'écriture modale du musicien, de sa recherche de timbres nouveaux, de son invention rythmique et de la concision de la forme. L'importance accordée au cours de l'oeuvre à la note **si** est telle que nous pouvons la considérer comme note pivot de ces pièces. Les sonorités créées se cristallisent autour d'elle. (Ex. 14).

Ex. 14.A.Hoérée, CE QUE J'AIMERAI, in LE MERVEILLEUX ETE op.5, Paris, Maurice Sénart, 1930, mes. 1 à 8.

Avec sérénité(♩:54)
CHANT
Avec sérénité(♩=54)
PIANO
pp sempre sourdine
Ped.
pp sempre
Ce que j'aimerais, — c'est de rester les

A partir des années 1945, A. Hoérée adopte une nouvelle manière dans ses compositions. Son style se simplifie, il rejette les ornements qui lui paraissent inutiles et se préoccupe davantage de la ligne mélodique que de recherches d'effets sonores. Il résume ses tendances par ces mots : «Recherche de la simplicité, de la clarté, fidélité à la mélodie, à l'harmonie même dissonante, au rythme».

Les cinq choeurs de **Mère** constituent un exemple de style épuré, d'écriture sensible. Composé en 1953 sur des poèmes de Maurice Carême, **Mère** est écrit pour choeur mixte a capella et contient des pièces tantôt à 4 voix, parfois à 5 ; certaines ayant des parties divisées, comportent des accords de 6 et 7 sons.

Maurice Carême, poète belge, a voulu exalter la pure figure de la mère qui aime, souffre ou trouve son plein bonheur dans l'affection qu'elle témoigne à ses enfants. Le compositeur, séduit par ces poèmes, en a choisi cinq qui forment une suite : **1. Salutation ; 2. Berceuse ; 3. Prière ; 4. Gratitude ; 5. Les Sabots.** Il a su les entourer de la même tendresse qui inspira le poète.

Ces cinq chants empruntent tour à tour la forme ternaire, celle du rondo ou une forme libre. Certains ont un caractère populaire par leur thème, ainsi **Berceuse et Les Sabots. Prière** rappelle l'ambiance médiévale par ses consonances de

quintes et d'octaves, par ses passages psalmodiés. Tout au long de cette oeuvre il y a recherche de sonorités nouvelles par l'emploi de quelques onomatopées, par des entrées en imitation ou un contrepoint syllabique, par des dynamiques variées et par une rythmique sans cesse renouvelée.

Cette oeuvre, d'exécution difficile et qui reste la préférée du musicien, a été créée par la Radio à Paris en 1961 sous la direction de l'auteur. A ce même concert, une autre oeuvre chorale : **Crève-Coeur le Magicien** composée en 1961 a été interprétée. C'est un conte lyrique pour enfants sur un texte d'Armand Deleule (dit Chartier) pour 2 soli, choeur d'enfants à 5 voix, orchestre et ondes Martenot. Le texte amène le compositeur à se servir du folklore. A. Hoérée utilise la chanson **Dodo l'enfant do ainsi que Nous n'irons plus au bois**, mais de manière très différente de Debussy dans **Jardins sous la pluie**. C'est une oeuvre de sensibilité, au langage plutôt raffiné, mais non sans vigueur et d'un intérêt pédagogique certain.

La dernière oeuvre vocale, **Trois Visiteurs**, sur une poésie de Jeanne Hollanders de Ouderaen a été composée **en 1970.** Cette mélodie reflète le souci de la concision, de la synthèse qui a toujours animé A. Hoérée, fidèle à lui-même. Avec une grande économie de moyens, il atteint l'essentiel en accordant l'importance à la ligne mélodique. Il adapte au texte la forme du lied (ABA) et l'enveloppe d'une harmonie personnelle, libérée du classicisme mais où les dissonances répondent à une logique intérieure.

Pour être complet, nous devrions encore citer deux **Bucoliques** (Jules Renard) et trois mélodies sur des poèmes de Renée de Brimont ; des chansons pour les films sonores et les musiques de scène, entre autres sur des textes de Jacques Prévert (**La Complainte de Vincent**) et de Jacques Audiberti (**La Chanson de Babiotta**) ; enfin, des choeurs sur des poèmes de Paul Valéry, Robert Desnos et des harmonisations de chansons populaires.

A la suite de notre incursion dans le domaine des oeuvres vocales de A. Hoérée, nous croyons pouvoir affirmer qu'il appartient à l'époque post-impressionniste avec une certaine tendance vers le néo-classicisme, encore que cette dernière expression s'applique non seulement au langage mais surtout à la forme avec le retour à la Suite (**Suite en fa** d'A. Roussel en 1926) à la Symphonie (**Symphonies** de Roussel, d'Honegger, de Milhaud, de Prokofiev, de Chostakovitch), à la Sonate **Stravinsky, 1924), avec bien entendu des éléments de renouvellement évitant le simple pastiche.** A. Hoérée n'a guère pratiqué ces formes et en ce sens ne participe que de loin à ce mouvement. Toutefois, compositeur de la période de l'entre-deux guerres, il se situe dans la ligne de la musique française avant le dodécaphonisme. Son écriture tantôt tonale, tantôt atonale au chromatisme peu fréquent, est surtout modale.

Cela ne l'empêche pas d'admirer Schoenberg et Berg quoique le procédé de l'écriture sérielle, qu'il juge trop systématique ne lui convienne guère, comme d'ailleurs aux musiciens de la même période.

Le né-classicisme épure le langage musical de toutes les idéologies rattachées au romantisme. Point de signification picturale, littéraire, ni d'évocation de rêves ou de visions. Le musicien néo-classique veut éloigner l'auditeur de ses propres émotions et de ses rêveries pour concentrer son attention sur la musique elle-même. L'émotion nait par l'art.

La musique d'Arthur Hoérée trouve sa beauté dans la forme, structurée avec une passion contrôlée, dans un contrepoint assaisonné de dissonances, mais imprégné aussi de clarté et de fraicheur, habité d'une puissance rythmique originale. Ses mélodies aux larges intervalles ou de style récitatif usent d'une écriture vocale rationnelle, attentive à exploiter toutes les ressources du chant, à tenir compte de ses données physiologiques : respect de la tessiture, points d'appui pour l'expansion lyrique dans l'aigu. D'autre part, ces mélodies reposent sur un langage à la fois modal et polytonal et rejettent le chromatisme post-wagnérien. Elles opposent à la texture touffue du Romantisme la texture linéaire transparente du Classicisme. Le musicien préfère la sobriété aux sonorités luxuriantes du post-romantisme et fixe clairement les contours par une palette sonore aux couleurs franchement définies qui s'entrecroisent et se complètent sans se confondre.

Chaque composante de sa syntaxe est clairement délimitée : la mélodie, l'harmonie, le rythme, la couleur retrouvent leur fonction originelle et font partie d'un tout, dont les éléments sont strictement asservis à l'idée musicale et non à une musique conçue pour son créateur.

Arthur Hoérée a été attiré par cette forme de pensée car elle répond à ses goûts, à son tempérament, puisqu'il est fasciné par la perfection formelle. Son esthétique recherche l'élégance du style, la pureté et adopte les vertus classiques de l'ordre, de la discipline, de l'équilibre et de la proportion.

Musique apollinienne dans son détachement et sa sérénité, autonome et ne vivant que par elle-même, libre apparemment des douleurs humaines, elle atteint l'essence première et abstraite de son idéal.

NOTES

(1) CLOUTIER (Louise) **Arthur Hoérée, musicien d'écran, technicien du cinéma et critique cinématographique**, Mémoire de Maitrise Spécialisée de Musicologie, Université de Paris-Sorbonne, 1977. (en cours de publication).

(2) SCHLOEZER (Boris de) **Septuor par Arthur Hoérée, Revue Musicale**, 6e année, numéro 7, 1925, p. 179.

(3) Idem, pp. 178-179.

(4) Le **Septuor** fut enregistré en 1932 à Paris à la salle Pleyel-Chopin pour Gramophone (L 898).

L'ALTO AU XXe SIECLE

par
Nancy USCHER

L'évolution de l'alto a été telle que dès le début du 20ème siècle, il s'est hissé à un rôle de tout premier plan dans le répertoire de la musique d'orchestre aussi bien que de la musique de chambre et de soliste. Notre propos, dans cet article, est de décrire les possibilités offertes par cet instrument en les illustrant par une sélection de compositions afin de mettre en évidence ses différentes caractéristiques.

Dès la fin du 19ème siècle, Debussy confère à l'alto un rôle très important dans son **Quatuor à cordes** (1893) et plus tard, dans la **Sonate pour flûte, harpe et alto** (1915). Tout comme dans le Quatuor de Debussy, Maurice Ravel confie à l'alto des mouvements mélodiques importants dans son **Quatuor à cordes** (1902-1903). Albert Roussel introduit l'alto dans ses oeuvres de musique de chambre : **Sérénade pour flûte, harpe, violon, alto et violoncelle**, Op. 30 (1925) et le **Trio pour flûte alto et violoncelle**, Op. 40 (1929). Cette dernière oeuvre constitue pour l'altiste un véritable morceau de bravoure avec les doubles cordes, harmoniques et passages très rapides qui l'émaillent. Darius Milhaud a composé deux sonates et deux concertos pour alto ainsi que de nombreux morceaux de musique de chambre avec alto.

Au 20ème siècle, les compositeurs originaires d'Europe centrale ont considérablement élargi le répertoire déjà existant. Max Reger a composé trois suites pour alto solo, deux trios pour violon, alto et violoncelle et deux sérénades pour flûte, violon et alto. «Le besoin ressenti par Gustave Mahler dans ses dernières oeuvres de s'exprimer de façon toujours plus intense» (1) transparait dans le thème joué à l'alto dans l'ouverture de sa dernière et dixième symphonie inachevée. Paul Hindemith composa abondamment pour l'alto. Les **Sonates pour alto** numéros 4 et 5 (1919) représentent une première étape de son oeuvre. La Sonate pour alto et piano numéro 4, Op. 11 témoigne de l'influence de l'impressionnisme dans cette oeuvre et la Sonate pour alto seul numéro 5, Op. 11 comporte un final unique dans son genre, la Passacaille (2). Ce final a du reste été joué comme une oeuvre indépendante. Son autre morceau pour alto seul, la **Sonate numéro 1**, Op. 25 (1922) connait un grand succès auprès des altistes de ces dix dernières années. Il en est de même de sa dernière oeuvre, la **Sonate pouralto et piano** (1939). **Kammermusik numéro 5** (1927), **Konzertmusik**, Op. 48 (1930) et **Der Schwnendreher** (1935) réservent toutes à l'alto un rôle de solo dans l'orchestre. Dans le domaine de la musique de chambre, Hindemith a composé cinq Quatuors à cordes, **Die Serenaden** pour soprano, hautbois, alto et violoncelle, Op. 35 (1925), deux trios pour violon, alto et violoncelle (1924, 1934) et un Trio pour alto, saxophone et piano (1929). Dans son Octuor pour cordes et instruments à vent (1957), il utilise un ensemble comportant un violon, deux altos, un violoncelle et une contrebasse.
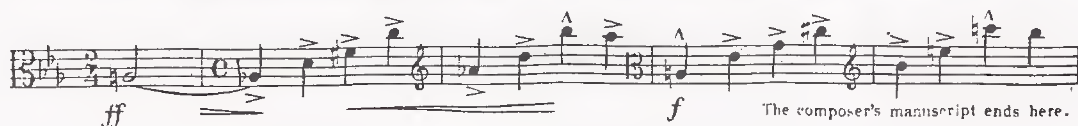
Ernest Bloch a écrit des oeuvres pour alto qui occupent une place de choix dans le répertoire. Son oeuvre pour alto la plus connue est la sonate pour alto et orchestre (ou accompagnement au piano) écrite en 1918-1919. Robert Strassburg signale les indications descriptives données par Bloch pour chacun des quatre mouvements de la sonate intitulés : «Dans la jungle (La vie dans le monde primitif)», «Grotesques (Etape simienne)», «Nocturne» et «Terre du soleil (Chine)». Ces titres ont été supprimés lors de la publication de cette oeuvre. Strassburg apporte le commentaire suivant à propos de l'orchestration de cette suite : «Il est possible que Bloch n'ait pas été entièrement satisfait par la première version de sa suite pour alto puisqu'il avait orchestré cette oeuvre après la première audition qui avait eu lieu au Festival de Musique de Chambre de Berkshire en 1919. Dans la version pour orchestre, l'instrument solo conserve la primauté tout au long des quatre mouvements. Si Bloch a usé du même type d'orchestration ample que dans **Schelomo**, le dosage minutieux de l'instrumentation ne couvre que rarement le soliste, de sorte que la Suite conserve son caractère de musique de chambre». (3)

En 1921, Bloch citait le commentaire de O.G. Sonnek sur son oeuvre : «Ernest Bloch nous a donné la plus grande

---

* Née à White Plains dans l'Etat de New York, NANCY USCHER est diplômée de Eastman School of Music, Maitre-ès-Art de l'Université de New York de Stony Brook et a obtenu le Diplôme d'Etudes Supérieures du Royal College of Music de Londres. Premier alto au Festival de Spoleto, altiste solo lors du Festival de la Biennale de Venise, elle a également participé à l'Ensemble des Masterplayers d'Europe, au Festival Casals de Porto Rico et au Festival des Journées de Casals de Mexico. Elle est actuellement titulaire du pupitre de premier alto dans l'Orchestre Symphonique de Jérusalem.

oeuvre pour alto de la littérature musicale et qui plus est, l'une des oeuvres les plus marquantes et les plus puissantes de notre temps». La dernière oeuvre de Bloch fut une **Suite pour alto** seul (1958) que l'on a comparée aux partitas et sonates pour alto solo de Bach. Il n'en a pas achevé le dernier mouvement : «Ses forces lui manquèrent alors même qu'il luttait pour terminer la coda. Les quatre dernières mesures expriment néanmoins sa volonté inébranlable car l'explosion de la ligne ascendante de la mélodie porte la marque de sa personnalité vigoureuse et de son désir indomptable de transcender les limites de la mort». (4)
(1er exemple)
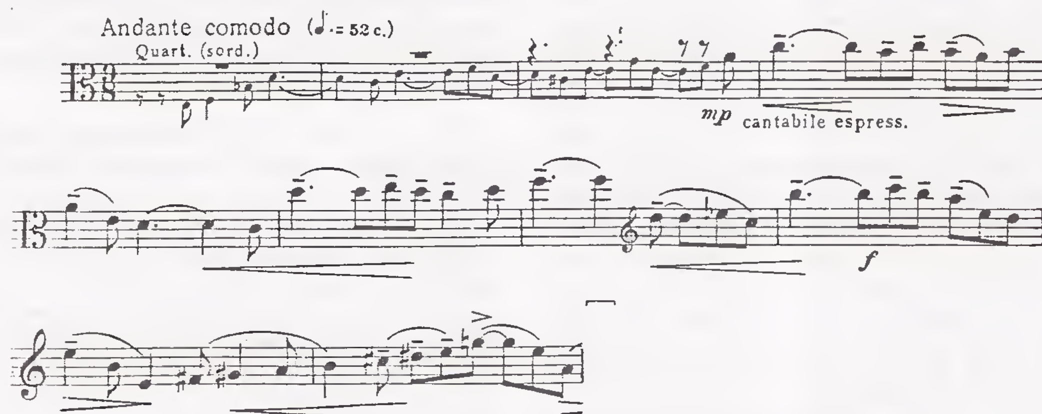


Dernières mesures de la suite inachevée pour alto solo de Bloch

Les compositeurs anglais du 20ème siècle ont doté le répertoire d'un très riche apport d'oeuvres pour alto. Ils ont d'ailleurs bien souvent été stimulés par l'existence de musiciens capables de les jouer. En Angleterre, ce fut Lionel Tertis pour qui une grande partie de la musique pour alto du début du 20ème siècle a été composée. Ralph Vaughan Williams lui a dédié **Flos Campi** pour alto solo, choeur et orchestre de musique de chambre (1925) et la **Suite** pour alto solo et orchestre (ou piano) (1934). C'est Tertis qui en a donné les premières auditions. **Les Quatre Hymnes** pour ténor, alto et orgue (ou piano) écrits en 1914 (5) offrent l'exemple de l'emploi fait par Vaughan Williams de l'alto comme instrument solo en musique de chambre. Cette oeuvre est liée à **Flos Campi** par «les tonalités harmoniques et le rôle prépondérant réservé à l'alto» et c'est en cela qu'on peut la considérer comme une composition d'avant-garde.

William Walton a composé en 1928-1929, l'une des plus importantes oeuvres pour alto de notre siècle, le **Concerto pour alto**. Bien qu'il ait été écrit pour Tertis, c'est Hindemith qui l'a créé lors d'une «promenade-concert» donné à Londres en 1929. Tertis évoque les circonstances dans lesquelles il a refusé d'assurer la première audition. «Il est une oeuvre que je n'ai pas jouée en première audition, ce fut l'incomparable concerto de Walton. J'avoue avec honte et remords que lorsque le compositeur me proposa d'en donner la première audition publique, je refusai. A cette époque, j'étais souffrant. Mais il est tout aussi vrai que je ne savais pas apprécier le style de Walton. Je trouvais trop compliquées les innovations qu'il avait introduites dans son langage musical et qui maintenant semblent si naturelles, s'inscrivant dans la droite ligne de la musique. Il m'a fallu du temps pour réaliser quelle construction solide il représente et quelle gratitude profonde nous devrions tous éprouver en tant qu'altistes pour ce compositeur - et tout autant pour Beecham qui lui suggéra de composer ce concerto pour alto pour moi-même ! (6)

Tertis suggéra Hindemith pour le remplacer mais, en l'entendant jouer cette oeuvre, il fut «très déçu : «Si toutes les notes y étaient, déclare-t-il, le ton en était froid et déplaisant». (7) Rebecca Clarke se souvient qu'elle était assise à côté de Tertis pendant le concert et qu'elle le regardait : «Hindemith, qui n'avait sans doute pas beaucoup travaillé ce morceau, n'usait pas de vibrato et tandis que Tertis le regardait, ses propres doigts se mirent à vibrer». Elle suppose que Tertis voulait que le morceau fût joué de façon plus expressive. C'est ce qui l'aurait amené à le jouer par la suite. (8)

(2ème exemple)



Ouverture du concerto pour alto de Walton, créé par Paul Hindemith

Arnold Bax a écrit quatre morceaux pour alto : la **Sonate pour alto et piano** (1921), **Légende** pour alto et piano (1929), **Sonate Fantaisie** pour alto et harpe (1928) et le **Trio Elegiaque** pour flûte, alto et harpe (1916). Autre pièce
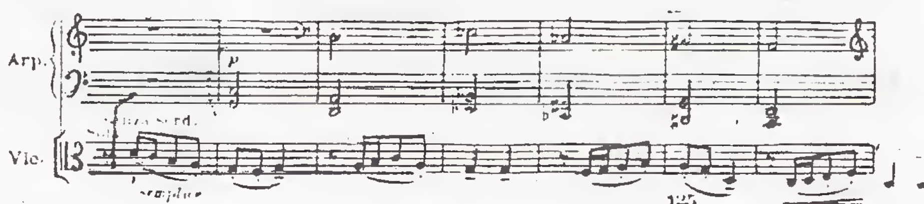
écrite pour Tertis : la Sonate pour alto et piano (1932) d'Arthur Blies. Tertis se souvient de la façon dont il travaillait des passages de trilles difficiles : c'est là une indication des difficultés techniques de plus en plus grandes exigées de cet instrument : Je me souviens bien, raconte-t-il, que lorsque je devais jouer des passages très aigus dans le voisinage du chevalet, j'enfilais chez moi, pour travailler, un lourd et volumineux manteau de fourrure mangé par les mites, ce qui contribuait à rendre encore plus inaccessibles ces hauteurs vertigineuses. Ainsi, quand j'eus l'occasion de la jouer en public, la Sonate me parut plus facile à exécuter dans le vêtement léger que je portais» (9).

Parmi les autres compositeurs qui ont écrit pour l'alto au début de ce siècle, citons Benjamin Dale, York Bowen et Rebecca Clarke dont la **Sonate pour alto et piano** (1919) a obtenu la deuxième place après la Suite de Bloch, dans un concours de compositeurs pour alto organisé, en 1919, sous le patronage de Elizabeth Sprague Coolidge. Les autres oeuvres que nous devons à Rebecca Clarke sont une **Passacaille** et un duo pour alto et clarinette non publié : Prélude, Allegro et Pastorale. Tertis a arrangé pour l'alto des oeuvres telles que le **Concerto pour violoncelle** de Edward Elgar et le **Concerto pour violon et violoncelle** de Delius. Il a recueilli l'entière approbation et les réactions enthousiastes des deux compositeurs.

Parmi les oeuvres plus récentes, Benjamin Britten a écrit une oeuvre pour alto et piano intitulée : «**Lachrymae : Reflections on a Song of Dowland** (1950). Peter Racine Fricker a composé un **Concerto pour alto** (1951-1953) et Alan Rawsthorne, une **Sonate pour alto** (1970).

Au 20ème siècle, les compositeurs d'Europe centrale ont produit des oeuvres marquantes pour alto. Tel Bartok, qui a écrit un **Concerto pour alto et le Sixième Quatuor à cordes** et qui, en outre, accorde une égale importance aux quatre instruments dans ses six quatuors à cordes et réserve souvent la première place à l'alto dans sa musique d'orchestre. Son **Concerto pour orchestre** (1943) comporte une mélodie pour le groupe des altos ; **le Mandarin Merveilleux** (1918-1919-1924) comprend des solos pour alto et la **Suite de danse** (1923), une mélodie pour alto solo avec accompagnement à la harpe, vers la fin de l'oeuvre.
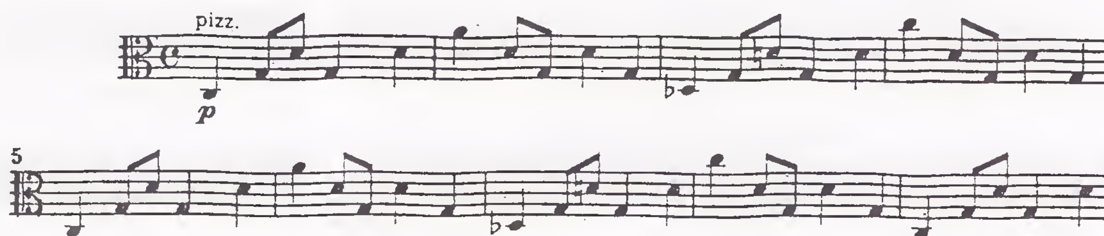
(3ème exemple)



Mélodie pour alto solo accompagné à la harpe, vers la fin de la suite de danse pour orchestre de Bela Bartok.

Kodàly a composé une **Sérénade pour deux violons et alto** (1919-1920) ainsi que deux **Quatuors à cordes** et son **Hàry Jànos** (1925-1927) comporte un long solo pour alto. Bohuslav Martin a écrit une **Sonate pour alto et piano** (1955), qu'il a dédiée à Lillian Fuchs et **Trois Madrigaux** pour violon et alto (1947), dédiées à Joseph et Lillian Fuchs. C'est leur interprétation d'un duo de Mozart qui lui a inspiré cette oeuvre. Autre compositeur hongrois, Ernest Von Dohnànhi introduit un brillant et audacieux solo pour alto dans le deuxième mouvement de sa **Sérénade pour violon, alto et violoncelle** (1902).

Les compositeurs russes ont considérablement enrichi le répertoire. Dans son **Quintet pour violon, alto, basse, hautbois et clarinette** (1924), Serge Prokofiev introduit des innovations dans l'instrumentation et confie souvent un rôle important à l'alto qui échange le thème mélodique avec d'autres instruments. Dans sa musique d'orchestre - la **Symphonie classique** (1916-1917) et la musique de ballet de **Roméo et Juliette** (1936), il se sert de l'alto pour mettre en vedette une mélodie. On doit à Igor Stravinsky **l'Elégie** pour alto solo (1944) ainsi que plusieurs autres compositions de musique de chambre : **Trois chants pour William Shakespeare** (1953), **Concertino** (1920) et **Trois Pièces** pour quatuor à cordes (1914) ; le **Septuor** (1952-1953) et **Ragtime** (1918). Dans son oeuvre pour orchestre, il introduit dans un passage du **Sacre du printemps** six altos solo (1911-1913). Outre sa large production pour musique de chambre, la dernière oeuvre de Dimitri Chostakovitch est une **Sonate pour alto et piano** Op. 147 (1975), dédiée à Fjodor Drushinin.
(4ème exemple)



La sonate pour alto et piano, Op 147 de Chostakovitch commencé par des pizzicati

Les membres de la deuxième école de Vienne, tout particulièrement Schoenberg et Berg, ont introduit l'alto dans un style d'écriture complexe, tel le **Trio** pour cordes de Schoenberg et la **Suite lyrique** de Berg. On doit au compositeur viennois pré-dodécaphoniste Karl Weigl, une **Sonate pour alto et piano** (1940) écrite dans une forme conventionnelle teintée de romantisme.

Reginald Smith Brindle déclare que «Depuis 1945, le rythme du changement (dans la musique contemporaine) a été frénétique» (10) Au fur et à mesure que le monde se rétrécit grâce aux moyens de transport modernes et au développement des échanges d'idées, les catégories de styles de composition ne se différencient plus par la nationalité ni le lieu géographique, mais plutôt par les écoles de pensée auxquelles appartiennent les compositeurs. C'est le cas de nombreux compositeurs américains du 20ème siècle qui subissent l'influence d'une grande diversité de courants de composition. Ainsi, **Thèmes et variations** de Alan Shulman (1941) appartient à une école de composition totalement différente de l'oeuvre de Milton Babbitt **Composition** (1950) ; cette dernière révèle entre les deux instruments des échanges d'une extrême complexité.

A la demande de l'altiste Emmanuel Vardi, Michael Colgrass a écrit **Variations pour quatre tambours et alto** (1950). Le mélange des sons produits par les tambours et l'alto constitue un aspect remarquable de l'oeuvre. Ecrite ultérieurement, la composition de Colgrass **New People for Viola, Mezzo and Alto** (5ème exemple) (1976) a été commandée par la Société de Musique de Chambre du Lincoln Center de New York. Ici, l'alto intervient souvent pour mettre en valeur le texte du chanteur. **Pièce pour violon seul** de Stephen Wolpe (1969) a été transcrite par John Graham qui en a fait une **Pièce pour alto seul** (1970), offrant encore une nouvelle approche en matière de composition.

Viola — sfz — con fuoco — ff — (wool covered wood) — ff
Drums — p

Introduction de variations pour quatre tambours et alto de Michael Colgrass
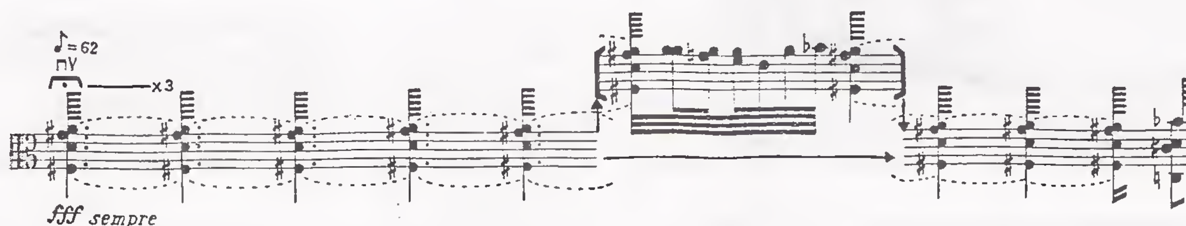
Morton Feldman et John Cage sont connus pour l'utilisation qu'ils font du silence comme élément important de leurs compositions respectives. **L'alto dans ma vie, 1,2,3,4** de Feldman (1971) introduit l'alto dans différents contextes musicaux qui vont d'un duo pour alto et piano à une oeuvre pour alto et orchestre. Comme dans **Flos Campi**, dans **Rothko Chapel** (1972), Feldman écrit pour l'alto avec choeur de musique de chambre, accompagné ici par un ensemble de percussions. **26', 1.1499" for a String Player** de Cage (1955) peut être adapté pour alto solo. Dans la partie pour alto de son **Concerto pour piano** (1958), l'altiste doit produire des sons non mélodiques tels que le son obtenu en frappant la caisse de l'instrument ou en parlant, ceci à l'aide d'indications imprimées hors de la portée. On observe une extrême diversité de styles dans d'autres oeuvres pour alto écrites par des compositeurs américains après 1950 : le **Concerto pour alto** de Walter Piston (1957) ; **Duo pour alto et piano** de Ralph Shapey (1957) ; **Sonate pour alto et piano** de Hall Overton (1960) ; **Variations** de Hugh Wood (1958) ; **Divertimento** de Ingolf Dahl (1948) ; **Magic for Four : Flûte, Oboe, Viola and Percussion** (1968) et **Musique pour alto et harpe** (1961) de Ursula Mamlok ; **Sonate pour alto et piano** d'Easley Blackwood (1959) ; **Entelechy** d'Emmanuel Ghent (1963) ; **Composition** pour alto et piano de Harvey Sollberger (1965) ; **Orphée** pour alto et orchestre de Lukas Foss (1970) ; **Infante Marina** de Vincent Persichetti (1960) et **Parabole pour alto solo** composée plus tard (1975).

(6ème exemple)

VINCENT PERSICHETTI
Op. 130
Espr. assai (♩ = 66)
(Flexibly and freely throughout)
mp cantilena
Poco meno mosso (♩ = 60)
mf
mp delicato
cresc. poco a poco

Parabole pour alto solo de Vincent Persichetti

Les oeuvres pour alto composées dans d'autres régions du monde après 1950 font également apparaitre une grande diversité de styles. Giacomo Scelsi a imaginé un nouveau système de notation dans ses oeuvres pour instruments à cordes. Dans **Manto for solo viola** (1967), il utilise quatre portées dont chacune correspond à une corde différente. Luciano Berio a écrit une série d'oeuvres en forme d'études pour plusieurs instruments et voix dont la **Séquence VI** pour alto solo dans laquelle le compositeur appelle le public à écouter d'une manière nouvelle une intense masse sonore dépourvue de phrases qui l'explicitent ou la fractionnent en unités plus réduites et plus «assimilables». Ses oeuvres de musique de chambre **Différences** (1958-1959) et **Folk songs** (1964) accordent également une place éminente à l'alto. (7ème exemple).



Premières mesures de séquence VI pour alto solo de Luciano Berio

György Ligeti a innové dans l'écriture musicale pour instruments à cordes du 20ème siècle. Dans **Ramifications pour solo de 12 instruments à cordes**, deux groupes de ces instruments sont accordés appróximativement à un quart de ton près, tout le long de l'oeuvre. Toujours en musique de chambre, son **Quatuor à cordes** numéro 2 (1968) qui fait appel à des techniques similaires utilise des variations de diapason indéterminées. Le **Quatuor à cordes** de Krystof Penderecki (1960) comporte des passages qui se jouent sur les cordes des instruments. Dans la notation, «A» indique le bruit produit en frappant les cordes tandis que «F» indique des sons normaux.

Heinz Holliger fait partie des compositeurs de la période la plus récente du 20ème siècle. Dans son **Trio pour alto, hautbois (et cor anglais) et harpe** (1966) «... chaque instrument est traité individuellement». Le **Quatuor à cordes** (1973) commence sur une haute tension électrique et s'achève sur une «baisse de la pression artérielle». La Scordatura que l'on rencontre dans cette musique traduit la «mort lente, suffocation», à la fin de l'oeuvre : l'alto joue un Si au-dessous de la corde la plus grave. L'opéra de musique de chambre de Holliger **Come and go** écrit en 1977 et créé en 1978 possède une instrumentation particulière avec ses neuf chanteurs, trois flûtes, trois altos et trois clarinettes. Le compositeur y a aussi eu recours à la Scordatura, bien qu'il qualifie son écriture de «traditionnelle». Lors d'une entrevue, il m'a déclaré trouver particulièrement intéressantes les oeuvres suivantes écrites pour ou avec l'alto au 20ème siècle : **Antifone** pour alto et orchestre de B.A. Zimmermann (1962) (11) ; **Compases**, concerto pour alto de H.W. Henze (1970) ; **Ohne Greute und Rand** pour alto et 20 instruments de Klaus Huber (1958) ; **Huit pièces** pour alto et piano de Isang Yun (entre 1960 et 1970) ; **Cinq églogues** pour alto solo d'André Jolivet (1967) et **Trois nocturnes** de Salvatore Scirrino (entre 1970 et 1980).

Vinco Globokar a écrit un solo pour alto intitulé **Limite** (1975). Dans cette oeuvre, la main droite et la main gauche ne jouent pas dans la même mesure et doivent être indépendantes l'une de l'autre. Le compositeur explique son intention : «Chacune des deux mains joue des choses différentes pour inciter l'artiste à réfléchir et à faire travailler son cerveau. Trop souvent, l'instrumentiste joue de façon mécanique». Dans sa pièce pour orchestre **Etude pour folklorica**, Globokar demande aux instrumentistes de chanter en même temps qu'ils jouent ; dans ce but, il utilise une notation personnelle. En outre, l'altiste soliste doit parfois remplacer l'alto par un instrument yougoslave populaire, le gosli.

Karlheinz Stockhausen a utilisé un alto électrique dans **Prozession** (1967) et dans **Kurzwellen** (1968) dont l'orchestre comprend également des récepteurs de radio. De plus, il m'a déclaré avoir transcrit pour alto solo son oeuvre de clarinette solo.

Dans ce panorama, j'ai tenté de donner des exemples d'une large gamme de styles et de techniques qui caractérisent la musique pour alto de ce siècle. Dans «Musique du vingtième siècle» de H.H. Stuckenschmidt (voir note numéro 1), celui-ci définit ainsi les courants de composition de notre époque : «Le 20ème siècle a remodelé le matériel musical de base - ses sons, sa notation et même ses instruments. Les moyens techniques de l'écriture et du jeu sont encore fluctuants. Les relations entre le compositeur, son public et la société ont elles mêmes changé». C'est dans ce contexte évolutif que l'alto s'est révélé être un instrument respecté, possédant sa propre littérature et ses virtuoses.

(A suivre)

Traduction ANNIE SAULNIER

NOTES

1. H.H. Stuckenschmidt : **Twentieth Century Music,** trad. Richard Deveson (New York : Mw Graw-Hill Book Company, 1969 - 72), 16
2. Le violoniste Oscar Shumsky joue la Passacaille comme un morceau à part.
3. R. Strassburg : **Ernest Bloch : Voice in the Wilderness** (Los Angeles : California State UP, 1977), 52-3
4. Ibid, 96
5. M. Kennedy : **Record Notes for Ralph Vaughan Williams' Four Hymns for tenor, viola and piano** ; The Music Group of London, EMI Records, HQS 1325, London, 1974
6. L. Tertis : **My viola and I** (London : Elek, 1974), 36
7. Ibid
8. Conversation avec Rebecca Clarke, compositeur et altiste, New York, 11 avril 1978.
9. L. Tertis op. cit., 96
10. Reginald Smith Brindle : **The New Music** (London : Oxford UP, 1975), 186
11. B. A. Zimmermann a également écrit une Sonate pour alto solo (1955)

PHILIPPE GAUBERT, un véritable maitre

(1879-1941)

Philippe GAUBERT nait à CAHORS, le 5 Juillet 1879, dans une modeste maison de la Rue Brives. Son Père, simple cordonnier, n'en est pas moins musicien... tout comme le légendaire cordonnier-poète de NUREMBERG, Hans SACHS, immortalisé par Richard WAGNER dans ses Maitres Chanteurs. Cet artisan-musicien joue fort bien de la clarinette. Il lui arrive même, d'animer les bals populaires des environs, certains jours de fête votive, avec un petit groupe d'amis. Il apprend le solfège à son fils avec d'autant plus de facilité que celui-ci manifeste, très tôt, d'incontestables dons musicaux. La famille GAUBERT quitte CAHORS pour PARIS, en 1887 et s'installe dans un immeuble du Quartier des Ternes, Rue Langier, où habite le père du grand flûtiste, Paul TAFFANEL. C'est avec lui que le petit Philippe commence l'étude de la flûte. Le père TAFFANEL, bientôt frappé par la facilité peu commune de l'enfant, va le présenter à son fils virtuose et professeur déjà renommé.

Admis au Conservatoire, dans la classe de ce dernier, le jeune cadurcien conquiert un brillant prix de flûte à l'âge de 15 ans.

Il étudie ensuite, l'harmonie avec Xavier LEROUX et Raoul PUGNO, et la composition avec Charles LENEUPVEU. Le prix de ROME couronne ses très sérieuses études musicales en 1905.

Malgré tous les succès qui ne tardent pas à lui valoir ses éminentes qualités de flûtiste-virtuose, Philippe GAUBERT se sent attiré, d'assez bonne heure, par la direction d'orchestre, ainsi que cela avait été le cas pour son vénéré Maitre, Paul TAFFANEL. Et, dès 1904, avant même d'avoir obtenu le prix de ROME, il est choisi comme deuxième chef de la Société des Concerts du Conservatoire. Après avoir été un authentique combattant de la guerre 1914/1918, il est nommé, en 1919, professeur de flûte au Conservatoire, occupant la place qui avait été celle de son Maitre. On peut dire que leurs carrières ont été parallèles, sauf en ce qui concerne la composition. C'est également en cette année 1919, que Philippe GAUBERT accède à la direction de la Société des Concerts du Conservatoire où il succède directement à André MESSAGER, et où il restera pendant 20 ans. Chef d'Orchestre au Théâtre National de l'Opéra depuis 1920, il débute avec FAUST, comme TAFFANEL l'avait fait 30 ans plus tôt. Il devient le directeur artistique de l'Opéra en 1931.

En outre, presque à la même époque, il se trouve chargé de la classe d'Orchestre du Conservatoire à la suite de Paul DUKAS et Vincent d'INDY.

Obligé désormais, de délaisser l'instrument où il excelle, il va se consacrer à la direction d'Orchestre aussi bien dans le domaine symphonique que lyrique. Appelé à diriger dans toutes les capitales européennes et au Festival de SALZBURG, il met toute son intelligence, toute sa sensibilité, toute sa foi au service des Maitres du passé qu'il admire profondément : MOZART, BEETHOVEN, BERLIOZ, WAGNER... tout en faisant mieux connaitre et aimer les grands musiciens français modernes : DEBUSSY, FAURE, RAVEL, ROUSSEL, DUKAS... Il ne néglige pas pour autant les jeunes talents qu'il sait découvrir et encourager. Dans le cadre de son activité au Palais GARNIER, il s'attache à la qualité des reprises des chefs d'oeuvre du répertoire lyrique, qu'il s'agisse du Fidélio de BEETHOVEN comme des Troyens de BERLIOZ de l'Otello de VERDI comme de la Salomé de STRAUSS... ou encore des drames wagnériens, pour lesquels il affirme une totale maitrise. Il est heureux de pouvoir diriger, dans cette grande Maison qu'il affectionne, les premières représentations ou les créations d'oeuvres telles que Le Chevalier à la Rose, Elektra, Turandot, Pénélope, Ariane et Barbebleue, Oedipe de Georges ENESCO...

C'est lui qui, en 1934, assume la direction de l'historique 2000ème représentation du FAUST de GOUNOD.

Mais ses succès d'interprète, aussi importants soient-ils ne lui suffisent pas car il est lui-même, créateur et veut le

prouver. Grand amateur de poésie, il met en musique, dès 1902, de nombreux poèmes de SAMAIN, BAUDELAIRE, VERLAINE, MOREAS, Paul FORT, VERHAEREEN, Tristan DEREME, Tristan KLINGSOR. Il n'écrit pas moins de 26 oeuvres de musique de chambre, dont une Fantaisie pour clarinette et piano, une sonate pour piano et violon... avant les 3 sonates et la sonatine pour flûte et piano qui font toujours autorité.

Amené à composer pour le théâtre (Sonia, Josiane, Naila, Philotis...) Philippe GAUBERT s'engage résolument dans la voie de la musique symphonique. Un de ses tout premiers essais dans ce genre purement orchestral est une Rhapsodie sur des Thèmes Quercynois qui figure au programme des Concerts Colonne, en 1908.

Après une série de 17 compositions orchestrales des plus variées (Poème Pastoral, Fresques, Chants de la Mer, Au Pays Basque, Chants de la Terre, Concerto en Fa...) il fait exécuter, avec le plus vif succès, en 1934, les «Inscriptions sur les Portes de la Ville» qui lui ont été inspirées par les beaux vers de Henri de REGNIER et, deux ans plus tard, en 1936, la «Symphonie en Fa», considérée par son ami Gustave SAMAZEUILH, comme «l'oeuvre maitresse qui traduit le mieux les impulsions généreuses de sa nature et les élans de son coeur». Deux des dernières oeuvres, certainement les plus connues de Philippe GAUBERT, appartiennent cependant, à la musique de ballet.

C'est d'abord, en 1937, Alexandre le Grand qui triomphe, dans la chorégraphie de Serge LIFAR, sur la scène de l'Opéra comme dans le cadre grandiose du Théâtre Antique d'ORANGE et c'est, en 1941, son oeuvre ultime, tout particulièrement réussie, le Chevalier et la Damoiselle, dont la création, toujours à l'Opéra et avec le concours de Serge LIFAR, lui donne sa dernière joie. Il est en effet, emporté 6 jours plus tard, le 8 juillet 1941, à 62 ans, par un accident vasculaire cérébral.

Ces deux Ballets ont connu un succès persistant. Le premier devait atteindre la 50ème au moment de la mort du compositeur et le 2ème a dépassé la 100ème.

Sa prodigieuse activité, la sûreté de son jugement, la hauteur de son caractère, la chaleur de ses admirations, la force qui émanait de lui, tout cela faisait de Philippe GAUBERT un personnage hors du commun.

S'il avait été un remarquable virtuose, un professeur écouté, un compositeur apprécié il restait, malgré tout, pour beaucoup de ceux qui l'ont connu, un chef d'orchestre exceptionnel par la conviction chaleureuse et l'intense pouvoir communicatif dont il était capable. Un excellent musicien de chez nous, le violoncelliste Jean NOUYRIT qui a eu souvent, le privilège de jouer sous sa direction a pu en témoigner maintes fois, en particulier, au moment de la disparition du Maitre en 1941.

Si nous n'avons pu entendre, dans le silence des nuits cadurciennes d'antan, les perles d'or de sa flûte enchantée tomber de la haute terrasse du Café de la Promenade - comme aimaient à le raconter ses camarades d'enfance Emile LAPORTE et Jean BOUZERAND - nous gardons, par contre, le fidèle souvenir de telles soirées de 1937 et 1938, où il nous apparaissait, au pupitre de l'Opéra, avec son élégante silhouette et sa souple chevelure aux reflets argentés. Philippe GAUBERT aimait à revenir, aux périodes de vacances, à son CAHORS natal dont il se plaisait à parler le patois et où il retrouvait avec joie, sa famille, sa mère, sa soeur, son frère Lucien, lui-même estimable musicien. Il a pu entendre avec eux, un soir de Septembre 1931, au Théâtre de CAHORS, une de ses oeuvres (Lied et Cortège), parfaitement interprétée par Jean NOUYRIT, au cours d'un concert organisé à l'occasion du Cinquantenaire de l'Association des Anciens Elèves du Lycée Gambetta.

Pour inaugurer le petit jardin qui porte son nom, situé sur les bords du Lot, à côté du Pont St Georges, il voulait réunir une pléiade d'amis chanteurs et instrumentistes... Mais nous ne devions entendre, cette fois-là, ni la grande voix de soprano de Germaine LUBIN, ni le rare timbre de ténor de Georges THILL... pas plus que l'admirable chant du violoncelle de Maurice MARECHAL. Le concert, en effet, n'avait pu avoir lieu, en raison des graves évènements de 1938. Philippe GAUBERT devait revoir sa ville natale une dernière fois, au moment de l'exode de 1940... guère plus d'un an avant sa soudaine disparition.

A tous ceux qui l'ont connu de près ou de loin, tout au long de sa prestigieuse carrière, il laisse le souvenir d'un des meilleurs serviteurs de cet art musical qui, selon le mot de GOETHE, «exprime l'inexprimable». Il est aussi, une des plus belles illustrations de notre QUERCY.

Henri CONSTANT

VINCENT D'INDY ET L'IMPRESSIONNISME*

JOUR D'ETE A LA MONTAGNE
Opus 61, pour Orchestre

par

Jacques GUILLEMONT
Professeur Agrégé d'Education Musicale

SOIR

Ex. 50 Très animé et joyeux 4/4 (𝅗𝅥=144) SI M

1) **Motif K**, dont la 1ère incise n'est pas sans rappeler le motif de la «Bien Aimée» dans le «poème des montagnes» (mes. 1 à 18). Anacrouse ascendante des bassons et des cors sur un quintolet de doubles-croches lançant le motif à la façon d'un envol. Motif chanté par les clarinettes jouant à l'octave, doublées par les violons et les altos.

Il n'est pas inutile de rappeler que cette évocation de la «Bien Aimée» pour involontaire qu'elle soit, n'en est pas moins poignante. Il ne faut pas donner au terme «**involontaire**» un sens préjoratif. Vincent d'Indy a été très heureux avec Isabelle, dont l'importance a été **sous-estimée** tant comme épouse, que comme **artiste** et comme «**conseillère artistique**» de son mari. Il est donc tout naturel que soit jailli sous la plume du compositeur un motif dont Isabelle, une fois de plus a été l'inspiratrice. **Evocation poignante** : l'été 1905 est le dernier que Vincent et Isabelle vivront ensemble. Isabelle mourra, en effet à l'extrême fin de l'année, dans des conditions dramatiques évoquées par le Comte de Becdelièvre, l'ainé des petits-enfants de Vincent et d'Isabelle (1).

La longueur de ce motif, par sa propre vertu, **offre un démenti à tous ceux qui ont accusé Vincent d'Indy de manquer de sens mélodique**. D'autres lui ont reproché de pallier à ses «**défaillances d'imagination créatrice**», soit par des développements excessifs, soit par l'emploi de chants populaires ou de cantilènes grégoriennes. Chose curieuse, les mêmes procédés de **développement continu** se retrouvent chez **Beethoven et Alban Berg** : nul n'a songé à leur en faire le reproche. Il n'y a d'ailleurs aucune raison de le faire. Quant à l'emploi de la citation, on le trouve déjà chez Beethoven (1er mouvement de la Symphonie Pastorale) chez **Bizet, Lalo, Debussy, Schoenberg et Berg** lui-même (final de la «Suite lyrique») sans oublier **Bartòk et Georges Enesco** : nul n'a songé davantage à leur en faire grief.

Pourquoi Vincent d'Indy a-t-il «bénéficié» d'un traitement de **défaveur** ?

Quel manque d'objectivité frappe soudain la plupart de ceux qui ont approché son oeuvre ?
(Mes. 19 - 34)

2) **Conduit** utilisant le motif Ⓒ du soleil, superposé à sa propre augmentation par mouvement contraire. Pourquoi l'emploi de ce «**procédé**» ?

Tout simplement pour symboliser que le soleil est en train de descendre vers l'horizon. L'augmentation descendante de Ⓒ n'est pas autre chose que le motif de l'ombre qui envahit peu à peu le tableau (mes. 19 - 26).

Ex. 51 Ex 52

La seconde partie du conduit (Mes. 27 - 34) évolue de **RE bémol M vers SOL**, selon un jeu de modulations désormais familier. Elle utilise **la période c) - du motif K**, quelque peu modifiée, sous la forme d'un court développement par élimination mélodique et étirements d'intervalles (1ers violons, puis, flûte solo, et enfin, basson, violoncelles et contrebasses).

Le rythme reste dansant, presque bondissant, ponctué par des appuis sur les 2ème et 4ème temps de la mesure, ou sur les parties faibles de temps.

Un peu moins animé et sans rigueur (𝅗𝅥 = 126).

3) **Motif L «Virgo prudentissima»**. Mes. 35 - 66.

* Voir EDUCATION MUSICALE N° 275 - 276- 277

Motif traité sous forme de chant **antiphonal**.

Effet d'harmonium par l'emploi des bois associés aux cors. Réponses utilisant la **mélodie liturgique traitée avec une grande liberté rythmique**. Instrumentation très insolite. Les flûtes doublent la 1ère clarinette.

La 2nde joue deux octaves au-dessous de la 1ère. Même procédé dans l'utilisation des doublures de harpes, dont les mains droites et mains gauches se trouvent à deux octaves de distance. Même emploi des violoncelles et des contrebasses. Harmonies de soutien en trémolos de triples croches aux 1ers et 2nds violons. Ce dispositif orchestral évolue de la mesure 35 à la mesure 51.

EX. 53

Superpositions de la mélodie liturgique :

1) **A sa transcription populaire**, notée très certainement avec soin par Vincent d'Indy. Depuis 1867, ou 1868, il était souvent requis pour accompagner à l'harmonium les messes **de Boffres ou de Vernous-en-Vivarais.** Il n'a donc pas manqué de relever ici les «**accomodements**» rythmiques des fidèles, avec un humour imperturbable et discret.

2) **A sa transcription méditative**, telle qu'elle apparait à partir de la mesure 163, partagée entre le 1er cor et le cor anglais. Les deux transcriptions ne sont pas tout-à-fait identiques, en ce sens qu'elles n'utilisent pas tout-à-fait les mêmes **incises** de la mélodie grégorienne. En effet, la seconde transcription, (**L1** dans l'exemple musical) est plus complète dans sa citation. Elle fait apparaitre quelques différences avec le texte de **l'Edition Vaticane**, cité ici. Dans une note parue p. 329, Cours de Composition, Livre II, 2ème partie, Vincent d'Indy précise que le texte grégorien dont il s'est servi est celui de l'**Antiphonaire Bénédictin** de 1897, seul connu au moment où il composa le «Jour d'Eté». Le texte de l'Edition Vaticane, choisi comme étant le plus récent, et emprunté pour cette étude, est celui du Paroissien Romain imprimé à TOURNAI en Janvier 1914 et référencé sous le Numéro 801.

Le texte des 1ères Vêpres est l'Antienne I «à Magnificat», pp. 1407 - 1408. Le **ton** utilisé est le «ton festival», celui des Dimanches et des Fêtes, précisé sous les 6 voyelles guides (**Et In Saecula Saeculorum - Amen**) comprises entre les deux divisions finales. Les notes non employées ou omises par Vincent d'Indy restituent probablement le texte de **l'Antiphonaire Bénédictin**, malheureusement indisponible pour la présente étude. Elles sont indiquées entre crochets dans le texte grégorien. Les notes ajoutées ou les prolongations de formules cadentielles sont indiquées .

1) par des **croix** surmontant le texte écrit en notation moderne ;

2) par des **pointillés directifs** indiquant éventuellement la répétition d'un fragment d'incise ou de formule cadentielle.

EX. 54 (2)

Mi mineur sans sensible, soit, mode de LA sur SOL.

1er **MOUVEMENT : (4/4, ♩= 144) Retour à SI M** (Mes. 67 - 83).

4) **Motif K1**, repris avec une instrumentation plus légère de 67 à 74, puis beaucoup plus dense de 75 à 83 ; en 78, on passe en **RE M** par modulation en **fa dièse mineur** (mes. 77) puis en **si m** (mes. 79, 4ème temps, mes. 80, 2ème temps), pour revenir en **RE** jusqu'à la fin de la séquence (mes. 83).Crescendo orchestral, par adjonction progressive des bois, puis des cuivres à l'ensemble du quatuor. Grande indépendance des parties. Chaque groupe harmonique et mélodique possède son agencement propre.

Pratiquement pas de doublures d'un groupe instrumental à l'autre.

5) Mesures 84 - 101 **Nouveau conduit**, partagé comme le précédent en 2 épisodes :

a) **superposition de** Ⓒ à sa propre augmentation, avec quelques variantes. Oscillations en **RE M** : (bois se relayant, des bassons aux flûtes sur Ⓒ), et **Ré m** : (renversement de Ⓒ par augmentation), suivi d'une déformation mélodique de **K** : (période **g**, dernière mesure : v. ex. **50 et 51**).

Mesures 84 à 90 : L'éclat de l'orchestre s'éteint progessivement : c'est une véritable **impression de soleil couchant** et d'ombres envahissantes qui gagne peu à peu l'auditeur.

b) 91 - 101 : derniers rappels de **K** aux flûtes et clarinettes doublant à l'octave grave : (mes. 92 - 93). En 94, le hautbois solo prend le relais tandis que le mouvement ralentit graduellement. Les premières tenues commencent d'apparaitre aux CORS, symbolisant l'approche des immobilités nocturnes. En 96, un écho de **K**, période **c** : (v. ex. 50), se fait entendre au 1er violon solo, repris en 97 par le hautbois ; de 98 à 101, un balancement mélodique de 4te diminuée descendante demeure comme un écho de motif «très animé et joyeux». Qui n'a entendu en lui aux heures de réflexion, lorsque descend le soir, des échos de mélodies connues, qui s'inscrivent dans la mémoire, on ne sait pourquoi ? On peut vraiment constater ici, que la musique se déploie sur deux plans, celui de la **description poétique** et celui **de la vie intérieure**. L'ex. 55 donne ici une superposition thématique assez curieuse, prélevée (le vilain mot !), au point de jonction des deux parties dont ce conduit se compose (mes. 90 - 93).

EX. 55

6) Mesures 102 - 138 : (**Très modéré, 2/2, 𝅗𝅥 = 72**) Episode dont la structure fait réapparaitre Ⓑ le motif des nuages. La structure en parait assez complexe en ce sens qu'elle juxtapose, puis superpose des fragments empruntés au début de l'oeuvre, à des éléments propres au 3ème mouvement, entrecoupés de mouvements chromatiques évoquant sans nul doute les coups de vents d'une journée dont le crépuscule semble ne pas vouloir s'épuiser.

L'instrumentation y est de première importance.

La «mélodie de timbres», les éléments mobiles pivotant autour d'un son choisi comme axe semblent encore vouloir

lutter contre l'invasion progressive des notes tenues annonciatrices de la nuit qui descend.

Trois parties dont les deux premières, d'apparence symétrique se subdivisent elles-mêmes en trois fragments.

La dernière partie forme transition.

Le tableau suivant, assorti d'exemples musicaux, permettra d'en avoir une idée :

EX. 56

a)

b)

c)

SCHEMA

STRUCTURE	a) rappel de B dont les 4 premiers sons reproduisent le DIES IRAE	b) début de L	c) mouvements chromatiques contrariés
1ère partie	102 - 107 (6 mesures)	108 - 111 (4 mesures)	112 - 113 (2 mesures)
2ème partie (1/2 ton au-dessous)	114 - 119 (6 mesures)	120 - 123 (4 mesures)	125 - 126 (2 mesures)
3ème partie	← TRANSITION (mes. 127 - 138) (3) → pédale de Dominante (UT M) 12 mesures		

7) Mesures 139 - 154. Apparait ici une nouvelle mélodie «M» absolument isolée dans la construction du morceau. Il ressort à l'analyse, que Vincent d'Indy a traduit textuellement, et musicalement, un passage du poème que Roger de Pampelone avait consacré aux «Heures de la montagne». La citation en est indispensable, afin de bien comprendre la place occupée par les 16 mesures qui vont suivre. (Le reste du poème sert plutôt d'épigraphe que d'argument sauf en ce qui concerne précisément les 16 mesures en question) :

«Le bruit des clochettes, signe de la vie, s'éteint peu à peu ; les agneaux se ruent dans l'étable et, devant le feu qui pétille, la paysanne endort son petit enfant dont l'âme timide rêve les brumes, le loup précoce et la noire lisière des bois».

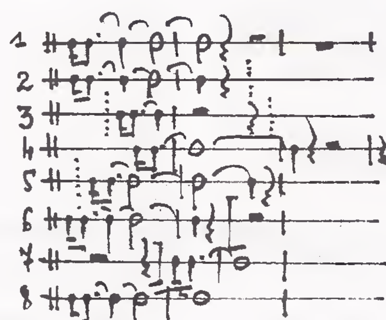
EX. 57

Mes. 139 - 141 : Le piano, soutenu par une cymbale frappée «p», par le bois d'une baguette semble faire entendre des sons de clochettes lointaines. Le mélange des 2 timbres donne au piano une sonorité **grêle**, à laquelle répondent de lointains appels de hautbois auxquels se superposent les clarinettes, puis les flûtes, sur une impertubable tenue de **SOL** (2nds violons et altos).

En 146, les cors («sfz»>p), viennent s'ajouter aux bois; en 149 apparait la 1ère trompette avec sourdine, tandis que flûtes et clarinettes se taisent.

Il faut observer que sur le plan purement mélodique, Vincent d'Indy utilise ici des **sons isolés**, d'abord **appogiaturés**, où l'on peut superposer en lisant la partition, -car à l'audition, on est trop absorbé par le timbre-, **«le motif des clarines montagnardes»** à et celui de **«l'oiseau de nuit»**. Ce n'est pas en effet du hasard, mais, dans la masse de la composition, c'est tellement logique et tellement naturel qu'on pense, une fois de plus à la «mélodie de timbres» et à une «musique d'atmosphère» quelque peu **crispée et inquiète** aux approches de la nuit. On y sent passer **un frisson** d'enfant qui a peur.

Non moins curieuses sont les structures du rythme, commandées par le piano, «poco f». On pourrait les superposer ainsi, pour montrer l'impression de rapprochement et d'éloignement du troupeau (4).



1 (3 mesures)
2 (2 mes. 1/2)
3 (1 mes. 1/4)
4 (2 mes. 1/2)
5 (1 mes. 3/4)
6 (1 mes. 1/2)
7 (1 mes. 1/4)
8 (2 mesures)

Les structures s'entendent silences compris

Le fragment entre crochets indique d'autres interventions instrumentales.

8) Mesures 155 - 162, 4/4 (le double plus lent : ♩ = 𝅗𝅥).
Transition :

Ce passage annonce l'admirable retour des motifs **L et K**, derniers échos de cette journée d'Eté. Le début de **L** se partage entre les bois (flûtes, hautbois, clarinettes), et les cordes, (d'abord, 1ers et 2nds violons, puis, ensemble du quatuor), en 4 groupes de timbres mélodiques juxtaposés. Ici encore, on peut parler **d'impressionisme musical** : on passe de la description à l'écho intérieur qu'elle suscite en l'âme du poète.

EX 58

Evolution tonale : **RE bémol M vers SI M par SOL bémol M** et son **enharmonique FA dièse M.**

9)- et 10) - Les deux passages qui suivent pourraient s'intituler «**Recueillement**»; ils résument effectivement le souvenir des évènements survenus dans l'écho de la vie intérieure. Le 1er de ces passages, l'Antienne des 1ères Vêpres de la Vierge, pourrait presque sans ironie ni pastiche, être qualifié «**d'Antienne de la Conversation intérieure**», au sens où l'entend MESSIAEN.

9) **Motif L1 - Lent** : (3/4, ♩= 66 - mes. 163 - 185), **SI M** (5).

Profil mélodique : V. ex. 53. Incises partagées entre le cor anglais et le 1er cor, accompagnées par le quatuor, où réapparaissent les sourdines.

EX. 60

10) **Motif K2 - Très lent** (3/4, ♩ = 54 - mes. 186 - 207) **SI M.**

Le profil mélodique, issu du motif «très **animé et joyeux**» semble prolonger la 1ère partie (**L**) de ce «recueillement», tant par la lenteur du mouvement que par l'analogie du traitement harmonique. Rythmes estompés. Intensités baissées d'un degr, : «ppp» au lieu de «pp».

Instrumentation confiée aux cordes seules, toutes avec sourdines.

11) **Motif Ⓑ**- Mesures 208 - 218.

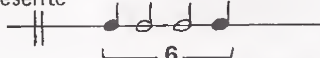
Même mouvement 4/4. Brusque juxtaposition tonale **d'ut m.** C'est le motif «nuageux» d'«Aurore».

Le motif, exposé à la 2ème trompette solo, «ppp» doublée par 2 trombones, également «ppp» s'étage sur 2 octaves, doublé par les cordes étagées sur 6 octaves, et renforcées par un violon solo «pp». A partir de 212, la trompette et les trombones sont relayées par les 2 clarinettes et la clarinette basse, dont le timbre assombrit encore d'un degré l'intensité sonore. Les éléments d'accompagnement installant la 2ce min. de l'accord sur une lente oscillation de croches en quintolets. **Cette 3ce min est accompagnée de sa broderie supérieure et inférieure, chacune au demi-ton.** L'oscillation se partage entre les 3 grandes flûtes dans le grave.

EX 61

Vincent d'Indy leur indique de jouer «mf», mais, compte tenu de la **relativité des intensités en orchestre**, elles doivent se détacher doucement de la brume sonore qui les entoure. Des alti et des 1ers violons divisés montent des gammes en trémolos de triples croches (mes 208 - 215).
EX 62

A partir de 216, ne subsiste plus du motif Ⓑ murmuré aux cordes seules, que les 2 premiers sons (DO - RE bémol), dans une curieuse présentation rythmique (5 + 3), c'est-à-dire une blanche liée à une croche et suivie d'une noire pointée. Les quintolets de croches entendus de 208 à 215,
EX. 63
font place à des croches : (216 - 217), puis à un sextolet de noires (218) qui se résout en 219 en un rythme de sextolets ainsi présenté



et suivi de l'immobilisation de la 3ce min, relayée par les 2nds violons en 221, et prolongée jusqu'en 227.

12) **Mesures 219 - 228. Motif Ⓐ**

a) Installation de l'accord **d'ut m.** : on pourrait considérer ce passage comme un long figement de la musique. Les chutes de 5tes forment une rétrogradation quelque peu diversifiée d'«Aurore» : au lieu d'assister à une lente montée depuis les violoncelles jusqu'aux premiers violons sur les 2èmes temps des mesures, on assiste à une disparition progressive amorcée aux 1ers violons, du 2ème et du 4ème temps (220), puis aux altos et violoncelles . (221 - 222 - 223), et enfin, aux violoncelles et contrebasses (223 - 224), aboutissant à un «pizz» sur ut au 2ème temps de 224.

La timbale solo, «ut», amorce un trémolo serré de triples croches qui commence en 220 et se termine au 1er temps de 224. Un «ut» isolé des harpes ponctue le 3ème temps de 225 et le 1er temps de 227, renforcé en 225 par la timbale, et en 227, par la timbale et la 2ème moitié des altos. Le motif de «l'oiseau de nuit» **Ⓐ- b)** réapparait au basson, avec son appogiature brève (SI bécarre-LA bécarre) **prolongé** par la clarinette (4ème temps de 221, 2ème temps de 223, 4ème temps de 224). En 226, la clarinette seule fait entendre le motif «p» avec son appogiature, puis, la flûte seule termine «p», toujours avec l'appogiature brève (3ème temps de 227 jusqu'à la fin du 2nd temps de 228) tandis que l'immense «ut» réparti sur 6 octaves règne à nouveau sur la nuit revenue.
Le cycle est achevé.
Tout s'éteint.

A suivre.

NOTES

(1) Histoire anecdotique de la famille Becdelièvre (inédit) par Yves de Becdelièvre.

(2) Cet exemple donne l'harmonisation des incises 3 et 4, ainsi que leur instrumentation générale.

(3) Transition au cours de laquelle la musique semble se figer. Cette transition se caractérise par un fragment de gamme descendante d'ut m en rondes et en blanches ponctuées de croches doucement répétées aux altos (mes. 130 - 133), puis par des triolets de noires, enfin par des noires.

(4) Tout ce passage peut faire songer à la fin du 2nd mouvement d'HAROLD EN ITALIE, encore que les moyens instrumentaux employés ici soient bien différents, notamment en ce qui concerne l'emploi des timbres, soit purs, soit mélangés.

On n'en relira pas moins avec profit toute la fin du 2nd mouvement (mes. 272 - 323, p. 100 - 101), de la partition Eulenburg.

On n'oubliera pas non plus que le premier emploi du piano dans l'orchestre à titre d'instrument intégré est à remarquer dans la «Fantaisie sur la Tempête» de Shakespeare.

Berlioz, grand explorateur des timbres musicaux, avait poussé très loin l'étrave de son bateau sur les méditerranées musicales, en 1831, exactement.

(5) assorti de doubles sensibles (MI dièse, à la partie supérieure) ce qui, à la rigueur pourrait s'exprimer : mode de FA/SI. Le «ton festival», qui est ici un «mineur sans sensible» est harmonisé comme un ton Majeur de SI, ce qui ouvre des perspectives curieuses sur le traitement harmonique des modes.

(à suivre).

EXEMPLES

A Magnificat. Antienne I – Tonus festivalis.

Ex 53.

Virgo pru den tis si ma* quo pro-

qué – de – ris quasi au ro – ra val de ruti-

lans

Fi.li.a Si on to.ta for.mo

sa et su.á.vi.ses : pul chra ut lu – na, e-

lec ta ut. sol. E u o u a e

* changement de note dans les 2 transcriptions.

Ex:54.L (Harmonisation)

4 CORS. 3e incise

4e incise

Vlc (Div)

Vlc (unis)

Ex.55

CL B + VlC

Ex 56 a. sur 58 (Cordes)

HRP + 2 Vl

CORS I-II

Ex 56 (cte)

Cordes sur 5e oct.

mvts chr

Ex 57 H
Motif Cl
M Cymb
(avec le bois d'une baguette) CL
HRP
P

Ex 58 Fl solo / H
fp
1 Vl
2 Vl
Cl / Bn solo
2 FL
CL div
CL B
Timb
Vlc.
Timb

Ex 59.
L
1er COR
QUATUOR
C.A
3
1er COR
C.A
CA
CA
COR
COR

Quatuor (– C.B)

Ex 60. K-

Ex 61.

Ex 62.

Ex 63

Cordes (sur 6 octaves

Soutenez nos efforts en adressant à la Rédaction tous articles, comptes-rendus épreuves d'examens pouvant intéresser les collègues, les étudiants, aussi bien de l'Education Nationale que des Conservatoires et Ecoles de Musique. Faites-nous part de vos réalisations, de ce que vous souhaiteriez trouver dans la Revue. Vos suggestions seront retenues. En nous aidant vous contribuerez à l'amélioration de celle-ci. A votre service « L'EDUCATION MUSICALE », créée et conçue pour l'enseignement, doit être le reflet de vos désirs.

LE PROTESTANTISME ET L'ORGUE *

par
Claude-Rémy MUESS
Pasteur de l'Eglise évangélique luthérienne

3. En France

A Paris se réunit en 1559 le premier synode national des Eglises réformées de France. La Réforme rencontre une large audience dans le royaume, servie entre autres par l'extraordinaire rayonnement des psaumes et des chansons spirituelles que ses musiciens et ses poètes lui ont donnés. Mais bientôt s'ouvre l'ère des persécutions ; entre 1562 et 1598, huit guerres de religion ensanglantent la France. Le 24 août 1572, lors du massacre de la Saint-Barthélémy, l'amiral Gaspard de Coligny et le musicien Claude Goudimel figurent parmi les innombrables victimes, l'un à Paris, l'autre à Lyon. En 1598, l'édit de Nantes accorde aux Réformés la liberté de conscience, mais bien qu'irrévocable, il sera révoqué moins d'un siècle plus tard, en 1685. La Réforme française, qui a doté le Psautier de quelque cent vingt-cinq mélodies, ne pourra poursuivre son oeuvre créatrice dans le domaine hymnologique. Quant aux orgues, les temples construits avant 1685 en étaient dépourvus. Après la Révocation de l'édit de Nantes et la démolition des temples ou leur affectation au culte catholique, les huguenots en seront réduits à tenir des assemblées clandestines, au «désert». Seuls ceux de Paris pourront fréquenter les chapelles d'ambassades où sont célébrés des cultes évangéliques (réformé à la Chapelle de Hollande ; luthérien à la Chapelle de Suède). Ils ne disposeront d'édifice cultuels qu'au lendemain de la Révolution de 1789, la chute de l'Ancien Régime leur apportant la liberté de culte. Ainsi, la situation historique et le climat psychologique ont considérablement entravé le développement du Psautier huguenot et la pratique de l'orgue chez les Réformés de France (4). Les seules régions où l'on trouve des orgues sont soumises à un régime particulier : ce sont l'Alsace et le Pays de Montbéliard (annexé à la France en 1793) ; encore ces régions sont-elles de confession luthérienne. Les orgues établis dans les églises réformées de France sont tous postérieurs au XVIIIe siècle, à l'exception de celui de Saint-Eloi de Rouen : affectée au culte réformée par Napoléon Bonaparte en 1803, cette ancienne église catholique, siège d'une paroisse, avait conservé son orgue Lefebvre datant de 1731-1734.

4) En Angleterre

L'orgue anglais du XVIe siècle était de petites dimensions. Il possédait un seul clavier manuel, était dépourvu de pédalier, et ne comptait au plus que six jeux. Le schisme anglican (1535), la sécularisation des monastères et l'influence des idées réformatrices venues du continent (principalement celles de Bucer et de Calvin) provoquèrent la destruction de beaucoup d'orgues d'église. Désormais associé au catholicisme romain, l'instrument à tuyaux était banni. Son rôle liturgique alla en s'amenuisant jusqu'à sa suppression totale sous Oliver Cromwell (1599-1658) en 1642. Pendant le règne d'Élisabeth 1ère, on avait détruit, en particulier, les orgues du district de Londres. Le calvinisme puritain, triomphant au temps de Cromwell (qui était lui-même mélomane), imposa jusqu'en 1660 l'interdiction de tout usage liturgique de l'orgue. On trouvait encore de petits instruments (positifs, portatifs ou régales) dans les maisons nobles, dans les tavernes, et dans les quelques églises ou chapelles universitaires où ils avaient échappé à la destruction. Privée de son contexte liturgique, refoulée de son cadre naturel par des vagues successives de puritanisme, la musique d'orgue se joua dès lors au virginal, à la viole, voire au luth, et se confondit avec le répertoire de ces instruments (d'où la difficulté d'identifier avec certitude la littérature spécifiquement destinée à l'orgue à cette époque). L'avènement de l'orgue à deux claviers au début du XVIIe siècle suscita une nouvelle écriture plus caractéristique. Il fallut cependant attendre la restauration de la monarchie, en 1660, pour que l'orgue retrouve son rôle dans la liturgie, et que se fasse sentir le besoin d'une véritable littérature d'orgue. Il fallait alors réparer d'urgence les quelques instruments subsistants, et doter cathédrales et églises des orgues qui leur faisaient défaut ; il fallait aussi trouver les musiciens aptes à les faire sonner. Certains facteurs, tel Robert Dallam, s'étaient expatriés après la victoire des Puritains ; d'autres avaient changé de métier. On invita deux facteurs du continent à venir exercer leur art dans le pays . l'Allemand Bernard Schmidt et le Français René Harris.

* Voir EDUCATION MUSICALE Nº 278

5) Dans les pays luthériens de langue allemande

En pays réformé, on l'a vu, un long débat s'instaura, après la Réforme, sur la question de savoir si l'on réintroduirait l'orgue dans le culte, ou si on l'en exclurait définitivement. L'autorité ecclésiastique pratiqua d'abord une politique de silence, à laquelle succéda une politique de tolérance. L'orgue triompha de lui-même grâce à son atout principal : l'habitude. Une fois de plus, il bénéficia de son utilité pédagogique : dans certaines églises réformées par exemple, il lui arrivait de rester silencieux pendant les offices, puisqu'il n'était là que pour aider à enseigner le chant à la jeunesse.

En pays luthérien, la situation était tout autre. Il incomba à la jeunesse, groupée en choeurs scolaires, d'enseigner au peuple des fidèles la nouvelle hymnologie en langue vernaculaire, ces chorals que les musiciens et les poètes de la Réforme avaient adaptés de l'ancien répertoire catholique ou profane, ou qui faisaient figure de compositions originales. En application des idées de Luther, l'orgue conserva toujours sa place dans la liturgie luthérienne. Le Réformateur se montra relativement conservateur dans le domaine liturgique, pour des raisons de prudence pastorale, et parce qu'il estimait que les traditions ecclésiastiques, pour autant qu'elles n'étaient pas contraires à l'Ecriture et que l'on ne prétendait pas lier le salut à leur observance, pouvaient parfaitement être maintenues. Là où les disciples du Docteur de Wittenberg prolongèrent son oeuvre de réforme, dans les différents Etats allemands et dans les pays scandinaves, non seulement les orgues ne subirent aucun dommage (pas plus que les retables, les statues, les vitraux et autres éléments d'ornementation des sanctuaires), en règle générale, mais on en construisit de nouveaux. L'évolution de la facture put se poursuivre, et la littérature destinée à l'instrument liturgique par excellence s'enrichir de nouvelles pages, fruits de développements variés à partir du choral, pierre angulaire de la musique luthérienne. En 1597, la faculté de théologie de Wittenberg confirma l'usage liturgique de l'orgue - qui n'avait jamais été sérieusement combattu, sauf par les tenants d'une Réforme radicale, les **Schwärmer** -, qu'elle estimait apte à «remuer le coeur des hommes». Elle formulait une seule exigence : «Que l'on sache qu'il s'agit de chants spirituels à la gloire de Dieu, même si l'on ne perçoit pas **in specie** quelle est la mélodie utilisée». Les auteurs de ce texte songent vraisemblablement à des pièces d'orgue sans lien évident avec le choral.

Au XVIIe siècle, l'orgue se taisait pendant les prières, la confession des péchés, et tout au long du temps liturgique de la Passion. Les fidèles chantaient alors sans accompagnement, sous la conduite d'un ou plusieurs **Cantors**. Lors des solennités en revanche, l'orgue amplifiait le chant du choeur et des fidèles. Son rôle n'était pas d'accompagner, mais d'introduire toutes les parties de la liturgie par des préludes et des improvisations libres. De cette époque subsiste un grand nombre de manuscrits **d'Orgelsätze** très brèves, à quatre voix ; de petits **Choralvorspiele** servaient aux mêmes fins. L'usage du **Praeludium** au début de l'office n'existait pas encore. La première intervention de l'orgue en qualité de soliste fut destinée - conformément à la **Kirchenordnung** wittenbergeoise de 1536 - à appuyer la proclamation de l'évangile ; selon le même Règlement, l'orgue et le choeur devaient alterner dans l'exécution de certains chants liturgiques ; des interludes d'orgue prenaient place entre les différentes lectures bibliques. En outre, la coutume s'établit vite d'accompagner par l'orgue la sortie des fidèles : c'est à ce moment du service que put se développer l'improvisation libre.

D'autres instruments que l'orgue furent admis dans le culte à l'époque de la Réforme : le luth, les violes, les gambes, les flûtes à bec, les cromornes, les trompettes, les trombones, le cornet. Leur utilisation est attestée par les documents iconographiques ; ils sont en outre mentionnés dans les traités théoriques et dans les ouvrages organologiques. Ils pouvaient être constitués en choeurs (cordes, vents). A l'époque de la basse continue (à partir du début du XVIIe siècle), on eut recours pour réaliser celle-ci au clavecin, au théorbe et au luth. La musique instrumentale venait rehausser les offices solennels, les cérémonies telles que les mariages princiers, et les commémorations. L'orgue participait à la louange de Dieu en servant la liturgie. L'importance ultérieure du répertoire des chorals pour orgue atteste l'intérêt suscité par cet instrument, et le rôle qu'il jouera, jusqu'en notre siècle, dans le culte luthérien.

A Lübeck, où la Réforme s'implanta en 1529-1530, la cathédrale et la **Marienkirche** devaient jouer un rôle particulièrement important dans le développement musical qui s'ensuivit. Dans la libre cité hanséatique vit le jour, sans doute dès 1641, une institution originale : celle des **Abendmusiken**, inaugurées par l'organiste Franz Tunder (1614-1667), et continuées par son successeur Dietrich Buxtehude (1637-1707). Ces auditions ne furent tout d'abord que des concerts d'orgue sur le modèle hollandais. Par la suite, elles se transformèrent en concerts avec cantates pour voix solistes et instruments. L'organiste trouvait là l'occasion d'une utilisation extra-liturgique de son instrument. Les **Abendmusiken** étaient organisées les deux derniers dimanches après la Trinité, et les trois derniers dimanches de l'Avent ; il arrivait que d'autres fussent données hors de cette période. Etabli dans une ville commerçante, l'organiste de la **Marienkirche**, en plus de sa participation aux offices, devait, selon une vieille tradition lübeckienne, traiter son instrument l'après-midi, une ou deux fois par semaine, afin de divertir les marchands assemblés dans l'église avant de se rendre à la Bourse ; celle-ci, jusqu'en 1673, se tint en plein air sur le marché voisin ; par la suite, elle prit ses quartiers dans l'Hôtel de Ville, vis-à-vis de l'église. On peut penser qu'à ces occasions l'organiste, libre des restrictions que lui imposait la liturgie, donnait libre cours à son imagination, choisissant de préférence des chorals bien connus pour thèmes de ses improvisations ; sans doute allait-il jusqu'à varier quelquefois des airs profanes ou à laisser entrevoir des rythmes caractéristiques d'une danse

du temps (allemande, sarabande ou gigue). **Abendmusiken** et auditions vespérales attiraient non seulement les riches marchands de la cité hanséatique, mais aussi des musiciens parfois venus de très loin : c'est ainsi, on le sait, que Johann Sebastian Bach et Georg Friedrich Haendel vinrent écouter Buxtehude.

En Allemagne du Nord, l'importance du rôle dévolu à l'orgue dans la liturgie et autour d'elle, ainsi que les progrès de la facture (qui aboutirent à l'instrument du Haut Baroque), favorisèrent l'épanouissement d'une école d'orgue brillante comprenant non seulement les compositeurs de l'Allemagne septentrionale, mais aussi ceux des pays riverains de la Baltique. Tous plus ou moins influencés par le style de Jan-Pieterszoon Sweelinck (1562-1621), ils conservèrent néanmoins certains éléments développés là dès le XIVe siècle. Comme leurs pairs d'Allemagne centrale et d'Allemagne du Sud, ils eurent la chance d'oeuvrer dans des pays où la musique fait pour ainsi dire figure d'art national, et où la Réforme put s'organiser sans rencontrer trop d'obstacles. Outre leur service liturgique et leur activité de compositeurs, ils étaient très souvent directeurs de choeurs, d'où leur titre de **Cantor**.

Important centre hymnologique situé au confluent de deux cultures, berceau de la musique protestante de langue française et de langue allemande, Strasbourg cultive la tradition du chant monodique. L'orgue y jouera d'abord un rôle effacé, bien que la capitale alsacienne possède de nombreux instruments et des organistes de talent, tels que Wolfgang Dachstein (né à Strasbourg à une date inconnue et mort dans sa ville natale en 1553). Il faut attendre la **Kirchenordnung** de 1598 pour trouver des précisions sur le jeu de l'orgue. En tout état de cause, la musique bénéficiait d'un intérêt considérable à Strasbourg, ainsi qu'en fait foi cette opinion du réformateur Martin Bucer (1491-1551) : «La musique et le chant sont ordonnés par Dieu et ne sont pas seulement choses gaies et aimables, mais également pleines de force et aptes à faire des miracles. Car la nature humaine est ainsi faite que tout état d'esprit . joie, tristesse, amour, colère, dévotion pieuse, sauvagerie irréfléchie, et toutes les autres émotions, ne sont provoquées par rien avec autant de force que par un chant musical artistique et le jeu d'instruments». Qu'on mesure la portée de ces derniers mots : **... et le jeu d'instruments...**

3. LES ORGANISTES ET COMPOSITEURS

1) En Suisse

La lignée d'organistes helvétiques protestants la plus ancienne se situe en Suisse alémanique, à Bâle précisément, où l'on sait que **très tôt** prit fin l'ostracisme dont firent l'objet les orgues lors de la Réforme.

Avant de nommer quelques-uns de ces musiciens, il convient de mentionner un organiste d'origine strasbourgeoise, mais qui mourut à Berne : Hans Kotter (v. 1480-85 - 1541). Ayant adhéré à la Réforme vers 1520, il avait été auparavant, à Torgau, l'élève de Paul Hofhaimer (1459-1537). Il transcrivit pour clavier des oeuvres vocales religieuses ou profanes. C'est à lui que l'on doit les deux premiers **Choralverspiele** connus, écrits sur deux mélodies strasbourgeoises .

Herre Gott begnade mich, et **Aus tiefer Not**. Bien qu'ils n'aient pas touché l'orgue, deux de ses contemporains méritent d'être cités, car ils figurent parmi les rares représentants protestants de la musique polyphonique en Suisse au XVIe siècle, à savoir Johannes Wannenmacher (v. 1485-1551) et Cosmas Alder (v. 1497-1550).

A la cathédrale de Bâle, où la voix de l'orgue se fit de nouveau entendre dès 1558, on attribua le poste d'organiste à un musicien d'origine allemande, Gregor Meyer (v. 1510-1576), pourtant suspect d'anabaptisme (d'extrémisme révolutionnaire en quelque sorte !). Son successeur, Samuel Mareschal (1554-1640), venait de Tournai ; fixé à Bâle en 1576, il prit possession du poste en 1577, devenant en même temps le premier titulaire du poste de **Professor musices** qui venait d'être créé : il lui incombait de surveiller les cantors, les chantres et l'enseignement de la musique dans les écoles, de prendre la responsabilité musicale des cérémonies universitaires, et d'exercer au chant les étudiants, afin de développer le chant d'église. Sa double charge d'organiste du **Münster** et de **Professor musices** fut confiée, peu après sa mort, au théologien et organiste Johann Jakob Wolleb (1613-1667), qui était pasteur à Bâle depuis 1634. Wolleb prit possession de la tribune en 1642. Un certain Daniel Hofer aurait été employé dans l'intervalle comme organiste.

A l'exception de Bâle, on ne peut trouver d'organistes en Suisse réformée - romande ou alémanique - avant le XVIIIe siècle. Lors du retour des orgues dans les lieux de culte, on assistera à la renaissance d'une corporation comprenant par exemple Jean Gründler à la cathédrale de Lausanne (dès 1743), et Jean-Jacques Scherrer à Saint-Pierre de Genève (dès 1757).

A Suivre

NOTE

(4) Décrivant le grand temple de Sedan (mis en service en 1602, attribué aux catholiques lors de la Révocation de l'Edit de Nantes), Jean-Jacques Dromby, dans un mémoire de maitrise en musicologie présenté en 1980 (U.E.R. de Musicologie de Paris-Sorbonne), précise que, comme il était habituel à l'époque, les psaumes étaient entonnés par le chantre, mais que Henri de la Tour, prince de Sedan, les faisait accompagner au luth ou à la viole par son musicien attitré. «Plus tard, fait exceptionnel dans un temple réformé au début du XVIIe siècle, le prince dota l'édifice d'un orgue qui servira par la suite aux catholiques jusqu'en 1768» (**La vie musicale à Sedan entre 1536 et 1930**, 273 pages).

HENRI DUPARC 1848-1933

«La Vie antérieure» - 1884
dédié à J. Guy - Ropartz
Poème de Charles Baudelaire
Ton original : Mi bémol

«Pour quiconque possède le don de penser musicalement, comprendre le langage jusqu'en ses moindres détails équivaut à comprendre l'oeuvre elle-même».

Alban Berg (1)

A. DOMMEL-DIENY

Lequel, en ces pages, de la musique ou du poème, l'emporte en splendeur ? Le luxe des images, le rythme des vers vont de pair avec la somptuosité du revêtement sonore qui illustre chaque idée, presque chaque mot. Mais la question serait mal posée sous cette forme, car ce serait trahir l'un et l'autre que de priver le poème de son pénétrant commentaire musical, et la musique du support poétique qui lui est si intimement lié.

Comme dans **l'Invitation au voyage**, le poète nous entraine ici en plein rêve.

Le «poète-musicien», lui, devra concilier l'évocation poétique, objet de son élection, avec les nécessités techniques de sa traduction musicale. C'est bien pourquoi les interprètes, à leur tour, ne pourront se permettre d'ignorer ce qui a trait à cette rencontre bienheureuse. C'est à dessein que nous attribuons le même rang à l'accompagnateur-partenaire et au chanteur : le piano n'est pas là «en surplus», simple soutien ; il est organiquement mêlé à la trame musicale ; et plus d'une fois, c'est à lui qu'est confié l'élément expressif ou l'accent dramatique, alors que la voix se contente du rôle de «porte-verbe» (2). Il est donc requis du pianiste une bonne intelligence musicale et harmonique de son texte, ainsi qu'une fine coloration instrumentale. La belle enluminure finale confiée au piano seul depuis la mesure 38 le confirme, à la manière des grands postludes de Schumann.

Le poème de Baudelaire comporte trois strophes de natures diverses, ce qui inspire au musicien trois manières différentes de concevoir sa musique.

La première strophe met en place un beau décor :
J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux,
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.

Rien ne s'y passe. Il s'agit d'un souvenir empreint de calme et de majesté ; et la musique, elle aussi, va demeurer hors de tout drame. Donc, pas d'expression ni de nuances déplacées. Mais si aucune action ne se présente, partant aucun mouvement harmonique, le tableau musical est superbe. Cette large dimension exprimée dans les quatre premiers vers est dès l'abord symbolisée par l'écartement des notes extrêmes du premier accord au piano, maintenu pendant quatorze mesures. La solidité des «grands piliers», c'est la parfaite stabilité de cet accord de quinte immobile sur sa Tonique, gage de la plus parfaite sécurité tonale. Ex.1

Ex. 1 — Lent et solennel — J'ai longtemps habité sous de vastes portiques — Ped. sur la Dom. — I Ped. de Ton.

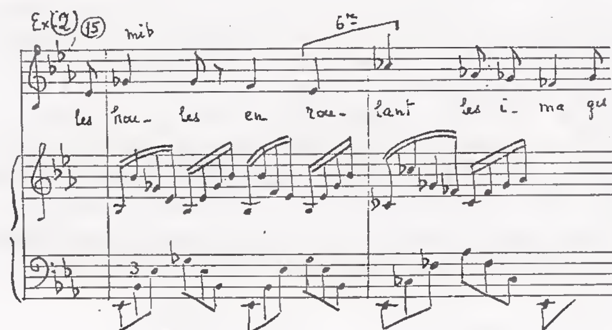
C'est encore le calme déroulement des quatre noires par mesure sur des rondes majestueuses. Quant au chant, il établit ses contours aux pentes quatre fois descendantes, mes. 3, 5, 8, 12-14, en les combinant avec l'élégant contrepoint montant et chromatique du ténor au piano, ex. 1. Sa structure mélodique repose sur l'association des deux degrés-maitres du ton, si-mi, quarte, **Dom. et Ton.**, mes. 2,

3, 6, 7, 8, 11-12, et mi-si, quinte, **Ton. et Dom.**, mes. 4, 5 et 10-11, les mêmes qui soutiennent l'harmonie. Et sa ligne ne quitte pas le régime paisible du diatonisme conjoint, car les ré bémol et do bémol passagers ne sont que les feux éphémères des «soleils marins», évocation du vieux super-hexacordum (3) des gammes descendantes à ambiance modale, chères à Duparc.

Donc, trois éléments dans cette riche polyphonie d'exposition :
- les longues pédales tenues, affirmation du calme tonal au ton principal, mi bémol ;
- les mouvements convergents et permanents des parties intérieures au piano ;
- le chant soliste dans ses tranquilles contours répétés.

Avec la seconde strophe, quatre vers encore :
Les houles en roulant les images des cieux
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant réflété par mes yeux.

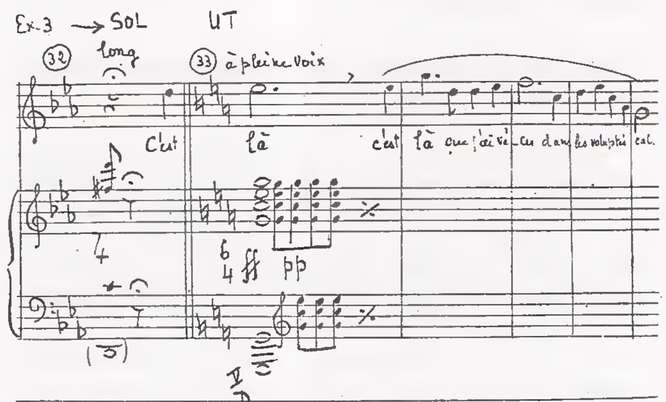
Mais le décor a changé : voici «la houle» et son haut bercement ; les images «roulent» ; la musique des flots a de «puissants accords, le «couchant» des couleurs... Tout est devenu mouvement. Ex. 2



D'autres intervalles mélodiques apparaissent au chant : une sixte, mes. 15-16 remplace quarte et quinte, de même le disjoint d'un arpège, mes. 23. De nouveaux points culminants sont atteints : le sol, mes. 22, le la bémol, 23, en pleine expansion mélodique (4). Tout bouge aussi tonalement : les tons se succèdent, mi bémol, 15-19 ; ut, 19-20 ; mi bémol, 22-26. L'auteur souligne cette mobilité : «Augmentez et pressez peu à peu», 21, 22, 23. Les mots importants sont mis en valeur : «accords», 22 ; «musique», 24 ; l'un et l'autre appuyés sur une quarte-et-sixte accueillie par la Domin. de mi bémol installée de nouveau pour six mesures, 22-27, et sur laquelle flottent les fils épars des mélodies intérieures, 22 à l'alto, 22-30 au soprano, tout un chant multiple du piano qui correspond bien à la «riche musique» évoquée. L'affirmation tonale des quarte-et-sixte sur leur longue pédale, ramène au chant son mouvement de quarte, 24-25 et sa courbe descendante avec ses altérations décoratives, ré bémol, do bémol, 25-26. Le rythme aussi s'est chargé de valeurs nouvelles. Mais l'auteur intervient encore: «sempre cresc., augmentez, pressez toujours...», 26,27,28. Et dans cette exaltation, une nouvelle Dom., de SOL cette fois, ff, mes. 28, fait briller les «yeux», longue tenue «où se reflète le couchant». Puis la voix se tait. Et c'est dans la vibrante extase de cette Domin. du ton de SOL, réaffirmée, confiée au piano, 28-32, que vont revenir en rêve, et «comme en une vision» dit Duparc, les bienheureux souvenirs évanouis de la troisième strophe.

Troisième strophe :
C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs
Et des esclaves nus tout imprégnés d'odeurs
Qui me rafraichissaient le front avec des palmes,
Et dont l'unique soin était d'approfondir
Le secret douloureux qui me faisait languir.

Au point d'orgue - «long», dit Duparc - mes. 32, qui a suivi la pédale dominantique sur ré préparant avec effusion le ton de SOL, 28, 32, la voix reprend ff et clame son bonheur : - «C'est là ! c'est là... Le mot révélateur, chargé d'émotion, surgit dans une surprise tonale complète, car si un sol triomphant envahit avec sa quarte-et-sixte tout l'espace sonore, 33, ce n'est pas celui qu'on avait préparé et attendu, c'est-à-dire la Tonique de SOL majeur, mais bien un sol Domin. d'UT qui marque l'irruption éclatante d'un ton que l'on n'attendait pas ! Ex. 3. Et toute la mélodie chante en UT, «à pleine voix», écrit Duparc. Ex. 3



«Là»... Voici touché le point culminant du texte et de la musique. Mais c'est là aussi que tout s'émeut et se fond dans l'évocation d'un monde lointain, révolu, habité du «secret douloureux» qui va s'ensevelir dans le silence. Une réserve soudaine enveloppe et dérobe ce qui ne sera pas révélé ; le piano - toujours lui - l'exprime en accords massifs mais feutrés - pianissimo - dans un registre élevé de l'instrument. Les souvenirs jaillissent dans un miroitement d'harmonies sensuelles et mystérieuses : l'azur, les vagues, les splendeurs, les odeurs, les palmes ; mais la voix ne module plus, elle murmure ces visions intérieures sur des notes répétées, 38-51, «sans nuances, presque à mi-voix», dit l'auteur. Ex. 4

Chaque souvenir, presque chaque mot baigne dans un reflet magique ; les «splendeurs» scintillent dans un éblouissement de dièses inattendus, mes. 40, au prix d'une audacieuse enharmonie : sol bémol-fa dièse, ré bémol-do dièse, si bémol-la dièse. Toute cette splendeur est harmonique, traductrice incomparable de ce que la voix va cesser de dire; le rythme n'est plus qu'une psalmodie, la mélodie a disparu. C'est le piano qui parle maintenant : un canon surgit entre la main gauche et la main droite, 42-43 - «marcato» écrit Duparc - canon, c'est-à-dire multiplication des parties, symbole d'exaltation intérieure (5). Des quarte-et-sixte mystérieuses, antagonistes, 43, 45, se succèdent sans rien amener, pour aboutir à une nouvelle enharmonie extraordinaire, fa dièse-sol bémol, et à cette brusque entrée de mi bémol min., presque enterré dans le gouffre d'un énorme écartement sonore, 47, image de la profondeur de ce «secret» au bord duquel la voix va définitivement s'arrêter... C'est génial. Ex. 5.

Ce qui l'est aussi, c'est ce silence maintenant total du chanteur, suppléé par le piano qui a pris la parole, et la garde. Ce que les mots ne peuvent plus ou ne veulent pas dire - dix mesures, 51-61, sera une dernière évocation sans conclusion, en plein rêve : longue pédale de Tonique minorisée, sur laquelle flottent encore une fois des lambeaux de contrepoints chromatiques, courbes montantes et descendantes mêlées, à tendance modale, 52, 54, 57, 58, 59. Tout s'estompe... Entre les S.D. ornementales (broderies harmoniques sur Tonique) se glisse une seule Domin. appoggiaturée par une S.D. altérée, 57... et le rêve s'achève. Ex. 6

On voit l'influence modale, toute fleurie d'un chromatisme inspiré par la gamme mélodique descendante et altérée régner ici comme chez Franck, Fauré et Debussy.

Il semble juste de reconnaitre aux prérogatives du système tonal si démenti, si dénigré de nos jours, des possibilités **d'expression harmonique** infinies par le jeu subtil des affinités et des contrastes de ses tons différents. Ce morceau en est un magnifique exemple. Et l'on pense au mot si souvent cité par nous de René Lenormand :

«Ni ce qui est ni ce qui sera ne saurait détruire ce qui a été». Et l'on songe aussi à cet Henri Duparc qui, avec un humour non entamé par de dures épreuves, écrivait à Auguste Sérieyx :

«Vous croyez peut-être que j'ai posé le point final ? Voilà quelque chose qui ne m'est jamais arrivé. Comment fait-on ?(6)

NOTES

(1) **«Ecrits»** - Edit. du Rocher-Monaco
(2) Cf. **Gabriel Fauré**, par Philippe Fauré-Fremiet - Edit. Albin Michel - 1967 - page 72.
(3) Super-hexacordum : Cf. A. Dommel-Diény : L'Harmonie tonale, tome I de la Collection «L'Harmonie Vivante». 3e édit. Edit. Delachaux et Niestlé - p. 142.
(4) Notre prière, inlassablement répétée à nos lecteurs, reste la même : «Prenez la musique» !... au risque, sans cette précaution, de se perdre dans l'abstrait.
(5) André Pirro : Canon : «idée d'obligation manifestée par cette forme contrainte» l'**Esthétique de J.S. Bach. Edit. Fischbacker 1907** - page 370. Cette imitation canonique, une poétique image de palmes balancées...
(6) Cf. Feuilles musicales - numéro spécial mai-juin 1959 - Publication intégrale des lettres inédites d'Henri Duparc à Auguste Sérieyx, par Mme Marie-Louise Sérieyx.
Consulter aussi l'ouvrage de **Rémy Stricker** sur Duparc . Thèse inédite de Musicologie au Conservatoire de Paris 1960 (B.N.), et la Thèse de **Nancy Van der Elst**, professeur à l'Université d'Utrecht (Hollande) - Sorbonne 1972

L'EDUCATION MUSICALE AU SERVICE DES HANDICAPES

Une journée au Château de Villepatour

Journée d'information artistique et pédagogique destinée aux professeurs d'éducation artistique de l'enseignement technique les Académies de Reims, Dijon et Créteil, organisée par Geneviève Cario-Machwitz, inspectrice d'éducation plastique, en accord ıvec Messieurs les Recteurs Dehaussy, de l'Académie de Créteil, Boursin, de l'Académie de Reims et Lassale, de l'Académie de Dijon.

Celle-ci a été placée sous la présidence de Madame Blanche Leduc, Présidente de la Section Française de l'I.S.M.E., accompa-ınée par les intervenantes, Tyra Vulcan, musicothérapeute, Mady de la Preugne, sonothérapeute.

Des équipes pluridisciplinaires ont présenté un travail expérimental, démontrant que par la pratique simultanée d'expressions ılastiques et musicales non verbales l'on arrive à un déblocage de l'expression verbale et par suite à une meilleure possibilité de :ommunication.

Deux expériences furent présentées sous forme de document audiovisuel.

. Expérience du L.E.P. H. Fontaine, de Dijon, menée auprès d'une Section D'Elèves ébénistes de 2ème année (âge 15 ans de moyenne) 18 élèves.
Equipe : Tyra Vulcan, musique
Grumler, lettres
Andrée Maillary } éducation plastique
G. Carion-Machwitz }
!. Expérience du Centre de handicapés moteur de Villepatour (adolescentes).
Equipe : Mme Pagès, dessin
Mme Perrion, musique
I. Madame de la Preugne

Actuellement les expériences continuent, et nous sommes heureux de vous informer que le Ministère de l'Education a créé ın poste à temps complet à VILLEPATOUR : Cours de piano - Instruments ORFF, Professeur : Madame PERRION.

Geneviève CARION-LACHWITZ - Inspectrice de l'Enseignement technique.

Ma rencontre avec la musicothérapie et Tyra Vulcan au Séminaire de l'I.S.M.E. à Dijon m'a permis d'élargir et de compléter ma réflexion sur la pédagogie artistique à partir des observations faites en art thérapie.

L'on considère en milieu médical que l'orsqu'un trouble psychique apparait, il est nécessaire de vérifier si l'équilibre entre la santé du corps, celle de la sensibilité et celle de l'esprit, peut se rétablir et l'on agit suivant les cas, plus ou moins sur l'un ou l'autre de ces trois terrains de l'individu.

De nombreux travaux dans le domaine de la thérapie témoignent de l'effet bénéfique des expressions plastiques et musicales sur des sujets présentant des troubles liés soit à un problème de tonus musculaire, soit à un blocage affectif, soit à une insuffisance du fonctionnement cérébral, soit à des troubles associés. Dans ces cas, l'action est dosée suivant la carence à traiter et cela donne lieu à une recherche pédagogique extrêmement affinée puisqu'elle prend en compte les particularités de l'individu.

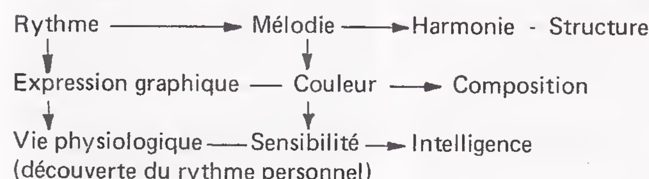
Une approche des techniques pédagogiques de l'art thérapie peut être éclairante si l'on veut assurer une action préventive des troubles de l'équilibre de l'individu devenus si courants en milieu scolaire.

Il semble que la musicothérapie ait beaucoup fait avancer les techniques pédagogiques dans le sens du développement harmonieux de l'individu. Compte tenu de l'effet bénéfique de l'association couleur-son, l'on peut s'aventurer à imaginer un enseignement concerté et simultané consistant à développer l'expression musicale et l'expression plastique, deux expressions non verbales pouvant conduire au déblocage du langage ou à la valorisation de celui-ci.

Un examen des éléments de base de l'éducation musicale et de l'éducation plastique permet d'établir des correspondances à tous les niveaux. C'est à partir de cette remarque que dans l'enseignement technique à Dijon, nous mettons en place des équipes de travail pluridisciplinaires élaborant un programme de recherche structuré qui permettra une évaluation des résultats obtenus. Pour ce faire, un professeur de lettres s'adjoint à l'équipe éducation plastique plus éducation musicale, l'effet bénéfique des expressions musicale et plastique devant se répercuter au niveau de la qualité du langage verbal.

On a pu constater que l'initiation à la musique comme l'éducation plastique font appel à des facultés s'adressant au corps (**rythme - expression graphique** en tant que traduction du rythme personnel), à la sensibilité (**mélodie - couleur**), et à l'intelligence (**harmonie - composition plastique**).

D'où le plan de base de l'expérience :



Quelle discipline, dans le système éducatif actuel, permet un aussi large éventail d'actions simultanées associant le corps et l'esprit ?

La plupart d'entre elles s'adressent presque exclusivement à l'intelligence et il en résulte un risque de déséquilibre.

Il aboutit souvent à la situation d'échec solitaire.

Celui-ci pourrait éventuellement être évité si l'on donnait toute son importance à l'expression par la couleur et par la musique dans les programmes scolaires.

Le grand pédagogue qu'était le peintre Borduas disait déjà : « L'élève ne m'apparaissait plus comme un sac à tout mettre, mais comme un individu à un moment précis de son développement » (1).

Tyra VULCAN

L'intérêt toujours grandissant pour la musicothérapie et le terrain d'application toujours plus étendu et varié démontrent la recherche de thérapies autres que médicamentales, permettant aux soignants d'avoir des relations plus humaines avec leurs soignés, à travers les moyens de la musique.

Née dans le milieu de la psychiatrie et pédopsychiatrie, la musicothérapie trouve aujourd'hui une application toujours plus circonscrite, plus spécialisée, dans de nombreux domaines.

D'où la musique nous est-elle venue ? Elle a jailli du vécu psychique de l'être humain. Elle a été créée par ce vécu, par le besoin vital de l'exprimer, de l'exprimer non pas par l'élaboration de la parole, mais par l'impulsion spontanée de créer des sons et de communiquer à travers et par eux. Liés à ce vécu, ces sons ont une signification psychique. Le musicothérapeute à la recherche de la ligne directrice dans son travail la découvrira dans cette signification. C'est la corrélation entre les éléments psychiques et les éléments musicaux qui est la base de notre travail.

Dans tout élément musical il y a trois **dimensions** qui sont :

1. L'espace
2. Le temps
3. L'énergie

Ces trois dimensions sont à l'oeuvre dans l'ensemble de toute création musicale, comme également dans toutes les parties qui la constituent. Elles s'y trouvent à des degrés d'intensité variés et changeants. Ces dimensions confèrent à l'oeuvre son caractère, son contenu et sa signification.

Ces trois dimensions animent les **éléments constitutifs de la musique**, éléments qui sont :

1. Le rythme
2. La mélodie
3. La base structurante (en Occident l'Harmonie)

1. *Le rythme*

Dès qu'il y a vie, il y a mouvement. Le mouvement acquiert un rythme grâce à l'élan vital ou souffle de vie. Le rythme est donc manifestation de vie, il est créateur de

---

(1) Extrait de l'article paru dans le nº 8 de la revue « La Couleur ». « La couleur, élément essentiel de l'expression plastique, langage non verbal ».
L'expression plastique chez l'adolescent
par G. Carion-Machwitz - Edition Nathan Université Col. Sciences de l'Education 1974.

forme et poursuit librement ses propres lois.

2. *La mélodie*

L'élément mélodique est l'élément des rapports sonores des intervalles. C'est par l'élément mélodique que l'être humain exprime son amour du beau sonore. La source de la mélodie se trouve dans les sentiments, donc dans l'affectivité.

3. *La base structurante*

L'harmonie (entendue dans son terme spécifique musical) est l'ordre des enchainements des accords. Elle procède de la faculté d'entendre en même temps des ensembles de plusieurs sons et d'en constituer des rapports.

La faculté d'opérer avec des ensembles est une faculté de structuration.

Les trois éléments constitutifs de la musique s'entrepénètrent. La mélodie prend vie grâce au rythme. Mélodie plus rythme animent l'harmonie. Ces ordres sont valables de même pour la musique électro-acoustique, car rythme, hauteurs de sons et structure sont toujours présents.

La corrélation donc entre les éléments musicaux et les éléments psychiques se conçoit ainsi : au rythme correspond la force vitale, celle qui nous fait vivre, à la mélodie correspond la force affective, celle qui nous donne la possibilité de ressentir des émotions, la base structurante ou harmonie correspond à la force mentale de l'abstraction et de la réflexion.

Cette conception donne au musicothérapeute un fil conducteur, car s'il constate chez le patient une perturbation dans un de ces éléments musicaux, il peut en déduire quel est le domaine psychique atteint. Il trouvera la partie restée saine qu'il s'efforcera d'élargir et d'activer. Une perturbation du domaine du rythme signifiera une vitalité perturbée : refus de la vie, personnalité psychotique, partagée dans son corps comme dans sa vie intérieure, déconnectée de la réalité. Le travail devra donc être dirige dans le sens d'une restructuration rythmique qui pourra susciter des effets thérapeutiques profonds. L'élément mélodique faisant défaut, la vie affective est atteinte. Dans ce cas, l'improvisation mélodique permet l'expression par laquelle le germe reste sain peut pousser et la vie affective sera ranimée. En contact avec le thérapeute, le patient peut donner libre cours à ses affects, sans avoir besoin de parler, affects qui risqueraient de l'étouffer. Si le sens de la structuration harmonique est amoindri, la capacité mentale est bloquée et le travail thérapeutique devra consister à soutenir les capacités de concentration, de mémoire et de réactivité.

Le dynamisme du travail thérapeutique se base sur le fait que tous les éléments de la musique contiennent des aspects de polarité, de contrastes, de développement. Le temps peut être lent ou rapide, accéléré ou ralenti, de façon soudaine ou progressive, la puissance du son peut être forte ou faible, augmentée ou diminuée, des accents peuvent être posés ou le son peut disparaitre et des silences intervenir, silences pleins d'un vécu intense, quelquefois angoissant. Les hauteurs des sons peuvent être aigues ou graves, la suite des sons peut monter ou descendre, par intervalles plus ou moins grands. La durée du son peut varier jusqu'à des limites extrêmes.

Les timbres des instruments sont d'une grande importance dans l'emploi thérapeutique. Ne voit-on pas tel ou tel patient s'identifier à tel point avec «son» instrument qu'il ne l'échangerait à aucun prix contre un autre. Cet instrument lui permet de se sentir en sécurité en face du groupe, ce qui lui permet de participer à l'action commune. Peut-être abandonnera-t-il peu à peu ses défenses et acceptera-t-il de donner son instrument à un autre participant au groupe ? Une porte sera alors ouverte vers la communication : il commencera à sortir de son isolement.

L'instrument joue le rôle d'objet intermédiaire entre patient et thérapeute. Il permet la communication sans contrainte pour le patient.

Le musicothérapeute a donc à disposition un matériel très riche qu'il peut employer sous les formes les plus diverses.

Madame MAILLARY
Monsieur GRUMLER

Séances d'expression picturale et verbale. Les jeunes qui ont participé à cette expérience sont au nombre de 18. Ils sont âgés en moyenne de 16 ans. Le plus jeune a 14 ans et le plus âgé en a 17. Tous préparent un C.A.P. d'ébénisterie et sont en première année. Il faut savoir que si la plupart d'entre eux ont choisi d'apprendre dès maintenant un métier plutôt que de poursuivre des études de plus haut niveau, les élèves de nos établissements se caractérisent en particulier par un niveau relativement faible dans le domaine de l'enseignement général : difficultés d'expression orale et écrite; etc. Beaucoup éprouvent un sentiment de découragement en arrivant dans un lycée d'enseignement professionnel après avoir quitté le collège d'enseignement secondaire.

Le but de l'expérience est tout d'abord de favoriser l'expression verbale chez ces jeunes, et ensuite d'étendre à l'enseignement professionnel une dimension artistique (musicale esthétique) qui pour l'instant tient trop peu de place. Il ne s'agit donc pas de thérapie, mais d'appliquer à la pédagogie des enseignements tirés à partir de la musicothérapie. Pour ce qui nous concerne, nous sommes tous persuadés que les difficultés d'expression des élèves ne résident pas tant dans l'absence de connaissances que dans l'incapacité d'utiliser ce savoir acquis (technique d'expression, vocabu-

laire). Nous partons donc du principe qu'en arrivant à débloquer les capacités de création imaginatives et créatives, les élèves peuvent retrouver le goût de l'expression verbale, écrite en particulier. Cette démarche permet en outre une grande motivation à s'exprimer. La création et l'expression musicales permettent ce déblocage aisément.

Ainsi, une fois par mois en moyenne, et durant deux heures, les élèves sont amenés à inventer et composer musicalement. Ils disposent d'une vingtaine d'instruments de maniement simple (en peau, bois et métal). Les exercices sont multiples et variés et peuvent être réalisés en groupe ou individuellement. Nous essayons de proposer des exercices qui s'adressent à leurs facultés d'expression du rythme, de la structuration, tout en faisant appel à leur sensibilité propre. Par exemple, composer sur un des thèmes suivants, au choix : brouillard, soleil, aquarium, univers de la machine, joie, colère. Ces premiers exercices ont été précédés d'exercices de concentration et d'approche : apprendre à écouter un son, à le décrire, le comparer, tirer toutes les possibilités sonores d'un instrument.

Puis donner libre cours à l'imagination pour l'exprimer ensuite par le dessin ou l'écriture. Tantôt les élèves ont écrit en même temps qu'ils dessinaient, tantôt avant le dessin, tantôt après. Parfois nous avons privilégié l'expression picturale, parfois l'expression verbale. Mais chaque fois la musique fut à l'origine.

Voici un exemple d'exercice :

- Les élèves composent musicalement sur les thèmes du brouillard, de la colère et de l'aquarium.
- L'écoute de l'ensemble de ces documents donne lieu à une douzaine de textes rédigés en groupe.
- Ces textes et cette musique servent de support à une expression plastique (7 dessins de groupe).
- Ces dessins sont à nouveau l'objet d'une interprétation musicale, et le hasard fait que les élèves découvrent que ces 7 dessins placés bout à bout peuvent composer une fresque.
- Chacun est invité à raconter une histoire en fonction de la deuxième interprétation musicale et de la fresque.

Les résultats fournis par les élèves nous ont paru tout à fait étonnants. Dès le premier exercice, la plupart de ces jeunes ont éprouvé le besoin de s'exprimer de manière non-figurative, s'apercevant qu'une émotion peut difficilement se laisser enfermer dans une forme réaliste. A partir de la deuxième séance, aucun élève n'éprouvait plus le besoin de s'exprimer de façon figurative. Il en fut de même pour l'expression verbale écrite. Mais là, le processus fut plus lent, ce qui est tout à fait compréhensible dans la mesure où elle fait appel à un cheminement beaucoup plus intellectuel et abstrait. Alors que les premiers dessins étaient pratiquement tous composés et structurés, les premiers textes ne furent qu'une suite de mots non-insérés dans une composition. Et, fait remarquable pour des jeunes ayant perdu plus ou moins le goût de l'expression écrite, certains se sont mis à jouer avec les mots, les images, les associant librement au gré de leur fantaisie et de leur inspiration sollicitée par la musique. Leur sens du concret, le besoin qu'ils ont de s'appuyer sur la réalité environnante, les amènent à intégrer ces notations poétiques dans un contexte logique, ce qui produit des textes à caractère surréaliste.

Dans le domaine musical, nous avons remarqué que les élèves avaient l'impression que, sans connaissances techniques, ils ne pourraient pas traduire musicalement un vécu émotionnel. Très vite, au contact des instruments, en les touchant, les manipulant, en faisant corps avec eux, ils ont senti que chaque instrument avait une personnalité musicale, qu'ils ont su utiliser de manière très naturelle afin d'exprimer ce qu'ils voulaient faire partager.

Bien sûr, les élèves ont d'abord été inquiets face à cette nouvelle façon de travailler. Mais rapidement et presque inconsciemment ils se sont bien adaptés.

Cette expérience ne vise donc pas à apporter aux élèves, ou plutôt à ces jeunes, un savoir nouveau ou complémentaire. Il ne s'agit pas de leur enseigner la musique, le dessin d'art ou la poésie. En ce sens elle n'est pas contradictoire avec l'enseignement traditionnel. Elle est autre chose. Notre rôle est d'amener ces jeunes à extérioriser les richesses de leur personnalité, de les encourager à le faire, de leur faire découvrir la valeur de leurs efforts et initiatives. Nous cherchons par là à leur donner les possibilités d'acquérir une autonomie plus grande, une confiance plus affirmée en soi, ce qui peut favoriser le sens de la recherche, de l'écoute des autres, du monde et de soi, de développer le besoin de création et de communication.

Madame PERRION
Madame PAGES

Présentation d'un travail fait en commun avec un groupe d'élèves handicapés moteur.

Les deux professeurs ont essayé de faire découvrir aux élèves les relations que l'on pouvait faire naitre entre la musique et le dessin. Il s'agissait de mettre en rapport des formes musicales simples avec des formes picturales aussi simples.

Après audition d'une même mélodie en deux phrases musicales (lent - rapide - lent), les élèves se sont exprimées gestuellement. Les gestes éveillant des sentiments, le groupe a pu très facilement passer à l'expression verbale : mise au point d'un texte. Ensuite elles ont essayé de traduire musicalement chaque mot de ce texte, et elles ont choisi les instruments qui leur convenaient le mieux (xylophones, carillons, percussion, tambourins...). Puis, chaque élève «jouant» son mot, elles ont improvisé une mélodie (le rythme de chaque mot ayant été trouvé en le prononçant :

c'est la «mélodie d'appel»), mélodie qu'elles ont cherché à traduire en termes picturaux en utilisant pour le dessin divers matériaux mis à leur disposition : pinceaux, brosses, pochoirs, vaporisations, tissus, feuillages, sable...

C'est le sentiment, la sensation, l'idée qu'a fait naitre l'acte musical, qui a produit chez l'élève l'envie de dessiner. La préparation musicale a permis pour la première fois d'aboutir à une production de formes abstraites qui, pour les élèves, ont un sens.

Pendant cette expérience, les élèves sont arrivées à oublier certains handicaps physiques, à surmonter également une certaine timidité et à accepter facilement la critique des autres éléments du groupe.

C'est une expérience que d'autres professeurs de disciplines différentes souhaitent poursuivre, et d'autres classes ont également demandé à travailler de la même façon.

Madame de la PREUGNE

Au Centre Thérapeutique Expressionnelle de l'Hôpital Sainte-Anne, à Paris, où elle a expérimenté sa méthode de «sonothérapie», méthode de soins pour les malades mentaux par «la pose de la voix», elle a obtenu des résultats étonnants en matière de rééducation, telle cette personne qui, par un blocage psychique, ne parlait plus depuis quatre ans et qui parvint à retrouver l'usage de la parole par le chant.

Avec sa permission, nous vous présentons un résumé de sa méthode.

EDUCATION ET REEDUCATION VOCALE

Avant tout il faut avoir la connaissance de ce qu'est la voix parlée et chantée. Pourquoi nous pouvons parler et par conséquent chanter. Tout est dirigé par le «Bulbe» où se trouve le nerf «recurent» qui «reproduit» les sons perçus par l'oreille.

LA VOIX EST LE REFLET DE L'AME, DE LA CULTURE ET DE LA SANTE

La méthode est graduée

1) Relaxation de la tête et des épaules

2) Exercices de respiration «naturelle», sans élever les épaules, respiration lente et profonde, comme celle du sommeil, avec aussi la connaissance de la respiration rapide et légère grâce à l'agilité d'«ouverture» du thorax.

3) Connaissance de l'appui du chanteur, qui est l'ouverture du thorax (sans respirer, rentrant les muscles de l'abdomen) et qui met le diaphragme en bonne position, en lui laissant sa souplesse à la nécessité des intervalles ; libérant également les poumons qui se remplissent, lentement ou rapidement, mais attention, toujours avec des moments de relax complet de tout le corps. Cet exercice se fera sans chanter plusieurs fois par jour afin que cela devienne automatique.

4) «BOCA CHUISA», qui permet, par un baillement, bouche fermée, à dominer le souffle, qui passant par les résonnateurs, donne la justesse du son, obligeant l'oreille à être attentive, comme on accorde un violon, et cela, de demi-ton en demi-ton, la machoire bien abaissée et les lèvres fermées ; le son doit aller «résonner comme un vol d'abeilles».

5) Une fois la «hauteur» acquise, l'oreille ayant été mise au «diapason», on prononce 5 fois, mi, de demi-ton en demi-ton, faisant vibrer le son dans les lèvres en les gardant fermées. Au dernier mi, sentant sa vibration dans les résonnateurs maxilaires supérieurs.

Suivent des exercices avec toutes les voyelles, presque toujours amenées par des consonnes, sur des vocalises, également graduées «legato» «stacato».

LA SOUPLESSE DE LA MACHOIRE ET L'AGILITE DE LA LANGUE SONT PRIMORDIALES !

Le voile du palais s'élevant dans la voyelle «A» et surtout dans les aigus avec une «pensée» comme si le voile du palais se «collait» au «ceane» libérant le son dans l'espace, avec la langue qui revient toujours se placer derrière les dents du bas.

L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE AU BRESIL

Quelques aspects de cet enseignement

Au cours d'un précédent article, notre collègue Neyde Brandani Tiisel a évoqué le rôle des professeurs de musique militaire mis à la disposition de l'enseignement et des écoles publiques. Aujourd'hui, un autre de nos collègues, le professeur Samuel Moraes Kerr nous présente sous forme de lettre (et même parfois de questionnaire) le résumé de l'expérience des vieux chefs de chorale et professeurs de musique des écoles primaires et secondaires. Elève de la grande cantatrice française Noémie PERUGIA dont l'enseignement l'a profondément marqué, professeur de direction chorale et interprétation chorale de notre Université, directeur de différents ensembles choraux paulistes, il a lui-même apporté une solution à bien des questions qu'il semble poser ici. Il n'est que de constater l'enthousiasme de ses jeunes chanteurs. Au service d'une parfaite interprétation chorale, il utilise une présentation des plus fantaisistes assez proche, à tout prendre, du style de nos «Frères Jacques», à cela près que les interprètes ne sont pas quatre, mais une centaine, costumés, grimés et évoluant avec une aisance que beaucoup d'acteurs professionnels leur envieraient. Et le public, ravi d'entendre de la musique de haute qualité ainsi interprété de manière souriante ne lui ménage pas son soutien, ni ses applaudissements.

Françoise et Roger COTTE
Professeurs à l'Universidade Estadual Paulista.

LE ROLE DES CHORALES DANS LA FORMATION ARTISTIQUE DE LA JEUNESSE

par
Samuel MORAES KERR
Professeur à l'Universidade Estadual Paulista
(Instituto de Artes do Planalto)
Candidat au Doctorat de l'Université de Reims (France)

En forme de lettre à un vieil ami de France.

Mon très cher ami,

Vous me demandez ce qu'il en est du chant choral dans les écoles primaires et secondaires. Le temps est loin où ces écoles assumaient ce que l'on appelait «le chant orphéonique» (1), une discipline créée par la loi fédérale de 1932 déterminant les caractéristiques de l'enseignement musical par le chant choral.

Nos professeurs, inspirés par la puissante personnalité de Villa-Lobos, menaient nos élèves à la connaissance de la musique et du solfège et au développement de l'audition par la pratique du chant choral ; et je me souviens que jusqu'au début des années 60 nous parvenions à faire chanter des hymnes patriotiques à des écoles entières, et à commémorer par des oeuvres à plusieurs voix les principales dates du calendrier scolaire. Une fois même, j'eus l'occasion de travailler avec une chorale d'élèves assez solide pour se permettre de faire une tournée dans toute la région et même venir jusqu'à la capitale pour y donner des concerts et enregistrer un disque (2).

Le répertoire que nous utilisions ne comportait que des textes en portugais et les mélodies étaient en grande majorité tirées du folklore et, outre Villa-Lobos, d'importants compositeurs, tels Lorenzo Fernandes et Fabiano Lozano se chargèrent des adaptations et harmonisations.

La discipline était très sévère. L'autorité du chef, ou, pour mieux dire, du professeur, était considérable, et nous étions respectés et soutenus par les directeurs d'établissement et les autres collègues.

Les élèves faisaient des progrès stupéfiants. Non qu'il n'y eut des problèmes ; et il y en avait : la mue des voix des garçons, ceux qui chantaient désespérément faux, et la sourde résistance des garçons au chant choral («c'est bon pour les filles», disaient-ils). Mais, comme la discipline était très ferme, ceux qui n'y mettaient pas l'application requise pouvaient être contraints de redoubler leur classe, car le chant orphéonique était une matière notée à l'égal de toutes celles des programmes scolaires primaires et secondaires.

Il fût une époque où je travaillais avec une ardeur extrême, totalement dévoué à l'entreprise de faire chanter ce Brésil. Les grandes concentrations de chorales à l'occasion des commémorations importantes étaient enthousiasmantes pour nous, professeurs, et je me rappelle avec une vive émotion le jour où m'échut la responsabilité de diriger le grand choeur de la semaine de la Patrie. Il y avait des milliers d'élèves venus de toutes les régions de l'Etat (3) et je devais utiliser un microphone pour faire entendre mes instructions. Sachez que c'était la première fois que j'utilisais cet



Chorale de la Faculté de Sciences Médicales de Santa Casa de São Paulo. Photo : Samuel Kerr.

accessoire du confort électrique, ce microphone qui rendait ma voix audible à toute cette jeunesse bien dressée et disciplinée.

Cette présentation eut lieu en présence du Gouverneur, et fut radiodiffusée à travers tout le pays. Il peut sembler un peu naif de rappeler celà comme un évènement important, mais à cette époque où la télévision n'existait pas encore et où l'on ne pouvait même pas rêver les progrès actuels de l'électronique, avoir un concert radiodiffusé et avoir la possibilité d'un amplificateur de la voix pour commander à ces milliers de chanteurs était prodigieusement impressionnant.

Nous étions souvent convoqués à des cours de perfectionnement où nous étaient communiqués des nouvelles idées et un nouveau répertoire. Nous utilisions largement la «manosolfa» (4) que Villa-Lobos préconisait comme un bon moyen de faire faire de la musique à ceux qui ne savaient pas encore lire leurs notes et ceci motivait considérablement les élèves qui dès lors comprenaient l'intérêt du véritable solfège.

J'ai beaucoup lutté pour l'organisation des orphéons dans les écoles jusqu'en 1963. Cette année là, ma discipline changea de nom pour s'intituler désormais «Education musicale». Je pense qu'une réforme était nécessaire, car il était devenu difficile durant les dernières années de la décennie 50 d'intéresser les élèves au chant orphéonique. C'était une grande tristesse pour moi, à cette époque, de constater le désintérêt pour le chant choral, mais autre l'évolution de la mentalité des élèves, l'appui que nous recevions des directeurs d'établissements auparavant perdait de sa sincérité et de son efficacité. Pouvez-vous imaginer qu'en 1960, dans mon école, la Semaine de la Patrie fut commémorée par des compétitions sportives, cependant que des disques assumaient la partie musicale ! D'une certaine manière, cela fut un soulagement pour moi, car je n'avais plus de choeur présentable.

Le plus curieux est qu'à cette époque commencèrent à se manifester des groupements choraux d'amateurs indépendants ou liés à un organisme quelconque, officiel ou privé, échappant de toute manière à tout programme éducatif officiel, et même se définissant eux-mêmes comme une réaction contre le chant orphéonique. Ils considéraient notre travail comme préjudiciable au véritable chant choral et firent connaitre énormément de musique de la Renaissance chantée en langues étrangères. Ces groupements proliférèrent jusqu'à offrir sur le «Marché» musical du travail de sérieux débouchés à plusieurs de mes collègues et à beaucoup d'étudiants en musique. Les industries, les banques, les associations et les entités sociales diverses se mirent à créer chacune leur «chorale». Mais, encore, l'orientation ne venait ni du chant orphéonique, ni des idées de Villa-Lobos, mais d'un modèle, pour moi non brésilien, utilisant un répertoire très difficile, et qui commença à nécessiter pour les choristes de véritables études du chant ou -comme l'on commençait à dire- de «technique vocale». Je peux m'être trompé, mais ce mouvement choral a pris des caractéristiques totalement différentes de notre effort éducatif par le Chant orphéonique et répandit une manière de chanter totalement étrangère à notre manière d'être, une pratique sans doute plus proche de la tradition chorale des églises protestantes

avec l'héritage harmonique venu de la Réforme du XXIe siècle, tout comme elle non assimilée ici.

Les programmes de ces chorales étaient très raffinés, mais aussi très prétentieux, et les chanteurs, s'alignant sur ces ambitions, se gonflaient de leur importance et de celle de la musique et du chant choral. Comme si nous, les professeurs de musique n'avions pas lutté pour cela précisément, depuis si longtemps. Mais ce n'était pas ce mode de chorale que nous recherchions. Je dois reconnaitre que la manière dont se déroulaient les répétitions, les présentations de ces groupements choraux, étaient excellentes et que cela donnait plaisir que de les voir si passionnés pour la musique et de les entendre si délicieusement justes. Mais, en général, on ne voyait guère d'enthousiasme du côté du public. Curieusement, un précipice s'était creusé entre le choeur et le parterre, comme si, venus avec la mode, les groupes choraux, une fois la mode passée continuaient un mouvement auquel plus personne ne prêtait attention.

Certains groupements choraux parvinrent à faire des tournées à l'étranger avec beaucoup de succès et revinrent chargés de gloire et d'orgueil, comme si les lauriers recueillis à l'Etranger pouvaient compenser l'incompréhension du public brésilien. Incompréhension ? mais tout était chanté en langue étrangère, répertoire historiquement intéressant, mais sans tradition chez nous ! Si ils avaient consenti à s'intéresser à ce que nous faisions auparavant avec le chant orphéonique, ils auraient pu établir une sorte de lien avec le public. Ils chantaient bien quelques pièces inspirées de notre folklore, mais sans expression rythmique authentique, et avec une légère affectation italienne ou allemande, conséquence de la technique vocale qui leur était enseignée.

Les universités également commencèrent à former leurs groupes choraux, mais sans aucun rapport avec l'initiation musicale ni avec les structures pédagogiques. Ils existent toujours et sont parfois organisés par les «Centros Academicos» (Organisations estudiantines officielles mais indépendantes des Autorités universitaires) et, le plus souvent, par les directions des Facultés ou par les Rectorats (Le Recteur brésilien correspondant au Président d'une Université française). Ces différentes entités, de toute manière, accordent la plus grande importance à ces organisations chantantes qu'elles considèrent comme une excellente «image de marque» culturelle. Je ne saurais toutefois en dire la qualité vocale.

«L'éducation musicale» a cheminé par d'autres voies que la pratique du chant choral, et l'actuelle structure qui lui a substitué ce qu'on nomme «éducation artistique» a encore réduit celui-ci.

Quand mes cours prirent le nom «d'éducation musicale», en 1963, outre les instructions que je recevais de mon Inspection régionale de l'Education, je me mis à rechercher d'autres informations et sur le conseil de collègues je m'inscrivis à des cours de vacances pour apprendre la méthode Orff. Les meilleurs ont été ceux de Teresopolis et de Curitiba. Aux cours internationaux de vacances de l'Etat du Parana (Curitiba) outre les conférences sur la méthode Orff, je participai avec beaucoup de plaisir aux grands choeurs réunissant tous les élèves du stage. Quoique parmi les plus âgés, au milieu de toute cette jeunesse, je ne me sentais nullement gêné. Il faisait bon chanter les oeuvres du grand répertoire, chose que nous n'avions jamais faite à l'époque du chant orphéonique. L'organisation du cours était extrêmement bien faite, et ce n'était pas une nouveauté pour moi vu mon expérience de la coordination de grandes masses chorales, mais le comportement des garçons et des filles malgré une discipline de fer, commençait à m'alarmer. Ils étaient là pour étudier la musique, mais chanter les chefs d'oeuvre des grands maitres ne semblait pas répondre à leurs aspirations, et la routine des répétitions journalières, qui devaient être un minimum pour une bonne présentation finale du cours, laissait l'impression d'être pour eux pire que les travaux forcés. Leur réaction, bien qu'étudiants en musique était la même, toutes proportions gardées, que celle de mes élèves de chant choral du cours d'éducation musicale.

Depuis cette époque, et jusqu'à présent, j'ai beaucoup réfléchi là-dessus, et j'ai retenu tout au long du temps écoulé quelques impressions que j'aimerais partager avec vous. En premier lieu, je dois vous dire que je ne regrette plus de ne plus pouvoir réussir à créer, avec mes élèves, des chorales comme cela se faisait jadis ; mais je déplore vraiment de point avoir l'aisance suffisante pour suivre leurs aspirations musicales, très différentes de ce que furent les miennes.

Je les observe, et je tente de les comprendre, je dois vous dire aussi que je ne suis plus le mouvement choral de ma cité pour ne plus souffrir l'audition de programmes de chant choral. Ils sont monotones, peu originaux, et le répertoire toujours le même, celui dont j'ai parlé. Plutôt que de bailler de sommeil avec le public, je préfère rester à la maison. Pourtant, dois-je vous confesser, je reste à la maison, mais inquiet. Peut-être notre échange d'idées m'apportera-t-il la solution.

En ces quelques quarante années d'activité avec les élèves, j'ai observé une graduelle mais très nette transformation dans la disponibilité vocale des jeunes, et même des enfants. Autrefois, d'une manière générale, il était facile de les faire chanter, non seulement parce qu'ils ne discutaient pas le répertoire ni l'autorité du chef de choeur, mais parce qu'il était évident que les élèves devaient chanter et avaient plaisir à le faire. Et on aimait à les écouter. L'activité chorale avait sa place dans l'univers sonore où nous vivions dans les décennies 40 et 50.

Le timbre «chorale», fait de l'addition des timbres individuels, avait alors un intérêt auditif certain ; pour autant qu'une certaine musique fut exprimée par ce moyen, elle

émouvait. Aujourd'hui encore, nous sommes émus par un accord bien juste chanté par un certain nombre de voix ; mais tant d'autres possibilités de présenter la musique sont apparues ces dernières années, que les oreilles ont perdu tout intérêt pour le timbre «chorale», à moins qu'il ne provienne d'un disque ou d'une cassette, d'une prise de son sans défaut, bien «réverbérée», d'excellent niveau vocal, que l'on puisse écouter en voiture, au salon, dans sa chambre (et même à la salle de bain), et que l'on puisse interrompre à volonté, et au volume qu'exige la capacité d'attention de l'auditeur et que permettent les dimensions de la pièce ou de l'automobile. Et si cela est accompagné d'images de télévision, c'est encore mieux, mais pas pour longtemps, car nous sommes habitués à recevoir une quantité énorme d'informations en 60, 30 et même 15 secondes ! peuplant notre cerveau de couleurs, sons, texte et action, sans pour autant négliger de répondre au téléphone, taper à la Machine, cuisiner ou nous brosser les dents.

Je me souviens, dès l'apparition de la télévision, en 1951 avoir insisté auprès des producteurs pour qu'ils programmassent des concerts de chorale. Ils furent réalisés, mais sans continuité. Ce fut pour moi l'occasion de découvrir qu'ils n'avaient rien à voir avec le langage de la télévision, mais j'éloignais cette idée alarmante et préférais en rejeter la faute sur l'improvisation alors régnante dans les studios et au manque d'expérience des techniciens de la prise de son en matière de chant choral. Quand, à présent, la chaine TV-Culture (5) annonce en choeur, je l'écoute avec attention -les programmes ne sont plus improvisés et les techniciens maintenant savent bien faire la prise de son des choeurs- mais je dois bien avouer que le chant choral n'a rien à voir avec le langage de la télévision. Il n'y apporte rien de nouveau et y perd ses qualités traditionnelles. Mais ces concerts, liés à la «grammaire» que nous avons apprise, ne nous permettent pas encore d'y voir bien clair. Tant que nous n'améliorerons pas notre conception de la présentation visuelle de ces concerts, ils nous paraitront artificiels.

Nous avons vu ce qui arriva avec la possibilité d'amplification de la voix par le micro. La facilité aujourd'hui, avec le minimum d'effort vocal, d'être entendu par des milliers de personnes a complètement modifié le concept que nous avions quant aux manières possibles d'utiliser les voix. Le chant que nous entendions ainsi commença à être mis en question au moment où s'est présenté la nécessité d'affronter le microphone pour enregistrer, pour donner des exemples vocaux dans des locaux où il était nécessaire d'utiliser le micro pour parler, et quant nous commençames à nous accoutumer à lui pour seulement parler ! Nous en vinmes à dépendre de lui et nos élèves étaient chaque année plus habitués à notre voix artificiellement amplifiée ! Sans que nous nous en apercevions même, au fil des années, l'amplification naturelle liée à notre technique vocale commençait à perdre sa raison d'être. Les chanteurs dont la voix était jusqu'alors considérée comme petite et inexpressive pouvaient à présent se faire entendre par de grands auditoires et même des stades remplis de spectateurs, et commençaient à atteindre une audience chaque fois plus grande, parvenant à émouvoir et à créer dans les esprits la notion d'une nouvelle manière de s'exprimer vocalement. Le microphone n'est pas seulement devenu un instrument du chanteur, mais est parvenu à détruire toute relation entre les instruments de musique et la voix humaine et plus, le contrôle qui autrefois, croyons-nous, était entre les mains du chef de choeur (ou du chef d'orchestre) a fini par passer sous l'autorité du technicien du son !

J'observe chez mes élèves que, quand ils cherchent à représenter combien une partition ou un musicien peut être démodé, ils représentent un chanteur d'opéra. Je constate que je n'écoute pas, mais qu'intérieurement je transpose le même argument critique en face des explications verbales de certains de mes collègues quand au cours de discussions passionnées ils analysent la situation présente. Non seulement les raisonnements sont vieillis, mais aussi les idées sur lesquelles ils reposent.

Comment insister pour l'élaboration d'une structure chorale si ses moyens, et par voie de conséquence son répertoire sont liés à des émotions musicales qui n'ont plus rien à voir avec les aspirations actuelles ? J'ai beaucoup pensé à celà et je me demande toujours pourquoi nous n'avons pas commencé à nous y préparer du premier jour où nous sommes entrés dans la salle obscure et magique du cinéma. C'est là que nous avons commencé à perdre ce que nous avions appris des relations physiques entre notre corps et notre voix. En face de l'image dont nous oubliions les dimensions démesurées, nous étions emportés par un torrent sonore dont, comme enchantés, nous ne percevions pas la disproportion aussi bien avec notre taille qu'avec nos possibilités vocales.

De nos jours, la télévision a rendu cela journalier, non plus dans la salle obscure, mais sur un tableau manipulé à distance qui le transportant dans notre living-room, a transformé toutes nos manifestations de spectacle, d'enseignement et de comportement.

Comment pouvons nous nous attendre à ce que le chant choral puisse remplir quelque fonction éducative quand les jeunes et les enfants ont déjà compris que les traditions chorales n'ont plus cours ? Je suis persuadé qu'il nous faut changer complètement toutes nos conceptions et commencer à envisager le chant choral sous de nouveaux modèles.

Certains collègues, plus inquiets que moi de cette situation, pourraient objecter que cette évolution est l'indice de la décadence de la culture occidentale, puisque les valeurs humaines ont été étouffées par les moyens de communication de masse. D'un autre côté, on pourrait aussi penser, au contraire, que nous assistons à une profonde transformation culturelle, dont les contours ne sont pas encore définis.

Il n'est pas facile de poser les données de ce problème et

je ne pense pas qu'un jugement de valeur, quant à la question, s'impose. Je lui préfèrerais un effort perceptif dans l'intention, réellement, d'entendre, voir et accepter l'expérience de ce qui se fait autour de nous, dans la recherche de la prise de conscience des modifications perceptives mêmes que nous supportons dans notre milieu, et de celles que nous provoquons dans ce même milieu (il s'agit quasiment -me semble-t-il- d'un problème écologique).

Quant à la voix humaine, je la vois intégrée à l'Ere de l'électricité et, de la sorte, amplifiée et transformée dans ses caractères spécifiques. En même temps, je la perçois, subtilement, et chaque fois un peu plus, mise en valeur en tant que vibration du corps humain, tout ensemble sonore et tactile.

Les choses étant ce qu'elles sont, se découvre l'inutilité de la création de groupes choraux cherchant à imiter les archétypes sonores de la civilisation électronique ou qui tendent à entrer en compétition avec les nouveaux véhicules d'information. Mais, peut-être plus importante sera la possibilité de revaloriser l'aspect ludique de ces groupements, et de retrouver le plaisir de chanter. Qui sait ? nous pourrions récupérer ainsi, sans doute, la sensibilité vocale et, par conséquent, une constante appréciation des transformations perceptives par lesquelles est passé notre société.

Vos propres réflexions me seraient d'un précieux enseignement. Dans l'attente...

Un vieux professeur
P.C.C. Samuel Moraes KERR

NOTES

(1) Ce terme semble emprunté au français, mais en portugais le sens en est quelque peu différent. En France, les sociétés orphéoniques furent créées consciemment ou non dans le sillage des philosophes à tendances sociales du XIXe siècle. Charles GOUNOD lui-même n'avait pas hésité à leur apporter le concours de ses compétences et l'appui de son prestige. Peu à peu, pourtant le terme même d'orphéon était devenu, chez nous synonyme de «mauvaise musique». Au Brésil -tout comme les «Liedertafeln allemands»- le terme orphéon n'a jamais signifié autre chose que «choeur populaire», le plus souvent de bonne qualité.

(2) Il s'agit, évidemment, de la capitale de l'Etat de Sâo Paulo, l'une des plus grandes villes du monde.

(3) L'état de Sâo Paulo, égal en superficie et en population à la moitié de la France. C'est aussi une puissance économique considérable (60% du revenu du Brésil) que des tentations d'indépendance ont parfois effleuré, au cours de l'histoire.

(4) «Manosolfa», système dérivé de la phonomimie (préconisée par les zélateurs de la méthode de lecture J.J. ROUSSEAU-GALIN, au XIXe siècle) et du système «Tonica-do» ou du «tonic-solfa». Tous ces systèmes sont plus ou moins les héritiers de la solmisation médiévale.

(5) Il y a à Sâo Paulo sept ou huit chaines de télévision d'importances diverses. La plupart sont des entreprises publicitaires, de style américain. Seul le canal 2, dit TV Culture est soutenu par le gouvernement, et diffuse essentiellement des programmes culturels ou éducatifs.

PETITE ANNONCE

EXAMENS ET CONCOURS

Note de service nº 81-200 du 13 mai 1981.
(Education : bureau DC 8 et bureau DPE 2) - Texte adressé aux recteurs.

Prise en compte des chorales ou groupes instrumentaux dans le service des professeurs d'éducation musicale.

Réf. : Note nº 7538 du 30 septembre 1977. Circulaire nº 79-1061 du 30 mai 1979.

Mon attention a été appelée sur les conditions de prise en compte des chorales ou groupes instrumentaux dans les services des professeurs d'éducation musicale.

Il me paraît nécessaire de rappeler les dispositions fixées par les textes cités en référence concernant ces activités à caractère optionnel qui ne peuvent être organisées que dans la mesure où l'enseignement obligatoire de l'éducation musicale de base est assuré tel qu'il est prévu dans les programmes d'enseignement.

Le cumul des deux chorales ou d'une chorale et d'un groupe instrumental est soumis à votre autorisation qui doit être accordée selon les critères suivants :

— *Cumul de deux chorales*

Ouverture d'une seconde chorale si l'effectif du groupe initial excède 60 participants.

— *Cumul d'une chorale et d'un groupe instrumental*

Nombre minimum de participants du groupe instrumental : 18.

Dans les deux cas, il convient de consulter l'inspecteur pédagogique régional, notamment sur le répertoire et la notoriété du groupe instrumental.

Chacune de ces activités peut être décomptée, uniformément, pour deux heures dans le service des professeurs d'éducation musicale.

Il vous appartient également de m'adresser dans le courant du troisième trimestre de chaque année scolaire, au bureau DC 8 en ce qui concerne les P.E.G.C. et au bureau DPE 2 en ce qui concerne les professeurs agrégés ou certifiés, les chargés d'enseignement et adjoints d'enseignement et les maîtres auxiliaires, un état récapitulatif des autorisations de cumul que vous aurez accordées. Cette récapitulation me sera adressée sous la forme d'un tableau établi selon le modèle joint en annexe.

Pour le ministre et par délégation :

Le Directeur des Collèges,
M. RANCUREL.

Le Directeur des Personnels enseignants de lycées,
C. DREYFUS.

B.O. nº 21 (28-5-81)

AVIS DE CONCOURS

L'ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN recrute :

1 **PIANO** jouant également le clavecin et l'orgue.

1 **BASSON** jouant également le contrebasson.

Ces 2 postes sont à pourvoir à partir du 1er Novembre 1981. Les auditions auront lieu les 16 et 17 Septembre pour le piano et les 23 et 24 Septembre pour le basson.

Programmes communiqués à partir du 20 Juillet. Date limite des candidatures 20 Août 1981.

Renseignements : ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN (Auditions), 9, rue de l'Echelle 75001 PARIS.

bibliographie

DEUX SIÈCLES DE MUSIQUE FRANÇAISE : LA COLLECTION ARTHÈME FAYARD

- Henry BARRAUD : **Hector Berlioz**, 1 vol. relié, 506 p. 14x22. Illustrations XVI p. hors-texte. Paris, 1979.
- David RISSIN : **Offenbach, ou Le rire en musique**, 1 vol. relié, 356 p. 14x22. Exemples musicaux. Illustrations XVI p. hors-texte. Paris, 1980.
- Edward LOCKSPEISER : **Claude Debussy : Sa vie et sa pensée** (traduit de l'anglais par Léo Dilié), suivi de l'analyse de l'oeuvre par Harry HALBREICH. 1 vol. relié, 824 p. 14x22, avec exemples musicaux et 2 illustrations. Paris, 1980.
- Henri HELL : **Francis Poulenc, musicien français**. Version revue et complétée. 1 vol. broché, 392 p. 13,5x 21,5. Exemples musicaux. Illustrations XXIV p. hors-texte. Paris,1978.
- Harry HALBREICH : **Olivier Messiaen**. 1 vol. relié, 532 p. 14x22. Exemples musicaux. Illustrations VIII p. hors-texte. Paris, 1980 (collection «Musiciens d'aujourd'hui», Fayard/SACEM).
- Michel CHION : **Pierre Henry**, 1 vol. broché, 220 p. 13,5 x21,5. Illustrations VIII p. hors-texte. Paris, 1980 (collection «Musiciens d'aujourd'hui», Fayard/SACEM).

également reçu :

- Hector BERLIOZ : **Cauchemars et passions**, textes réunis et présentés par Gérard CONDÉ, 1 vol. broché, 380 p. 14x22,5. Exemples musicaux. Illustrations IV p. hors-texte. Paris, Jean-Claude Lattès, 1981 (collection «Musique et Musiciens»).

Mis à part un **Couperin** nouvellement paru, la série que nous présentons ici recouvre de manière pratiquement continue, de génération en génération, deux siècles de la musique de notre pays, et la représente, curieusement, en dents de scie, ou en montagnes russes, pour ce qui touche l'importance relative des maîtres abordés, de leur apport respectif à l'évolution historique de l'art et de l'écriture musicale. A un géant succède chaque fois un «petit maître», alors que, peut-être, un autre choix eût été possible. Espérons que l'avenir nous apportera les chaînons ici manquants.

A son approche d'Hector Berlioz, Henri Barraud ne pouvait manquer de donner le tour profondément personnel qui est depuis des lustres le sien et qu'il a su si brillamment imposer sur les ondes dans son émission hebdomadaire «Regard sur la musique». Ouvrage engagé s'il en est, ce volume est le résultat d'une longue recherche, d'une mûre réflexion, et aussi d'un véritable amour. Il est le «Berlioz» qui nous a toujours manqué, et il représente pour l'auteur de **Benvenuto Cellini** la plus éclatante revanche sur le mépris où la plus grande partie de son oeuvre semblait être tenue en son propre pays, où seuls deux titres étaient vraiment, et de longue date, populaires. Le grand débat qui se traduit par deux questions essentielles : «Berlioz fut-il un mal-aimé» ? et «Berlioz savait-il écrire» ?, trouve ici des réponses claires et définitives, encore qu'indirectes, puisque ces questions, l'auteur ne les pose pas dans des termes si simplistes, mais ne les traite pas moins presque à chaque page. Et le résultat est une démonstration éclatante du génie berliozien, de son ardente, tourbillonnante richesse, passée au crible d'une technique scrupuleuse, à l'image de ce qu'était en vérité celle du compositeur. On convient souvent que telle ou telle page écrite dans un but d'effet peut avoir souffert de ce que les moyens du temps n'étaient pas toujours à la hauteur des ambitions du musicien, mais on découvrira toujours une parfaite adéquation de l'écriture, du langage au matériau, à la pensée, si neufs, si révolutionnaires qu'ils soient. Les antécédents de notre musicien sont soigneusement mis en lumière, en sorte que cette révolution berliozienne est bien replacée dans le cadre sur lequel elle s'appuie, et qui, de Gluck à Beethoven, en a assuré les assises. On admirera que l'auteur ait pu donner une analyse précise de toutes les partitions essentielles de Berlioz sans les illustrer par un seul exemple musical. Mais là réside précisément le secret de Henry Barraud, sa maîtrise de la langue lui permettant d'imager un thème, de définir un état d'âme par la vertu de quelques mots simples et forts. Bref, un très grand livre, assuré de toucher tous ceux pour qui Berlioz demeure le sommet de notre musique – c'est-à-dire tout vrai mélomane.

Quelques mots ici, en marge de la série qui nous occupe principalement, pour saluer une publication qui, sans s'adresser à un aussi vaste public, n'apporte pas moins à tout amoureux de textes originaux – et ils sont légion – des éléments de connaissance fondamentaux touchant non seulement Berlioz lui-même mais toute son époque. Il s'agit d'une généreuse sélection des articles de critique que l'auteur de la **Fantastique**, on le sait, produisit toute sa vie,

au nombre de quelque huit cents, nous précise la jaquette. C'est donc un quatrième volume qui s'ajoute aux trois que Berlioz avait lui-même assemblés (**Les Soirées de l'Orchestre, Les Grotesques de la Musique** et **A travers chants**) et que l'on rencontre encore dans des rééditions relativement récentes. Ici ce sont soixante inédits qui nous sont livrés, et que Gérard Condé a choisis parmi les trésors qui dorment encore à la Nationale. Ils touchent plus particulièrement les créations lyriques qui, on le sait, représentaient le centre névralgique de la vie musicale durant tout le XIXe siècle, et plus particulièrement dans la période de quatre décennies (1823-1863) sur laquelle s'échelonnent ces textes. Si l'on reste pantois devant le soin que le musicien, à son corps défendant, doit appliquer au commentaire d'ouvrages désespérément creux (ou du moins, qui nous semblent tels aujourd'hui), ce qui d'ailleurs fait son cauchemar –et justifie le premier terme du titre choisi par le présentateur–, on admirera tout autant la pénétration de ses vues, non seulement sur des oeuvres dont la valeur n'a jamais été remise en question (Mozart), mais aussi sur des nouveautés (Bizet). Et ce serait un truisme que de souligner combien un tel «pélérinage aux sources» peut être révélateur quant au tempérament profond du compositeur, même si l'on se prend à déplorer le temps qu'il dut passer à de telles tâches au détriment de son oeuvre créatrice...

Du second volume de la série Fayard, **Offenbach ou Le Rire en musique**, nous n'avons plus à rendre compte ici puisque notre ami Jean Maillard le fit voici peu (**L'E.M.** numéro 176, de mars 1981, p. 211). Certes, cette publication était occasionnée et justifiée par le centenaire de la mort de l'auteur de la **Vie parisienne** ; et l'on ne contestera ni l'écho qui est encore aujourd'hui le sien, ni la qualité de sa production et l'authenticité de son talent – que l'on aimerait rencontrer chez ceux qui, de nos jours, font profession de divertir ! Il reste que le grand musicien français de sa génération – comme lui, en fait, Français seulement d'adoption– est César Franck, sur lequel, depuis l'ouvrage historique mais très tendancieux de Léon Vallas, n'ont paru que deux petits volumes d'initiation. Une étude exhaustive, moderne et dépassionnée, reste donc à entreprendre ; et l'on veut croire qu'à la faveur du regain actuel d'attention qui se manifeste envers cette époque de notre art, ce sera bientôt chose faite.

La troisième génération du siècle romantique, c'est, aux yeux de la critique non seulement française mais internationale, Debussy qui l'incarne essentiellement. Mon lecteur sera peut-être surpris que j'emploie ici le vocable «romantique» à propos de l'auteur de **La Mer**. On n'entreprendra pas d'exégèse pour justifier cet apparent abus de langage. Qu'il suffise de le mettre au compte des nombreuses acceptions - tantôt historique, tantôt stylistique, tantôt psychologique - de ce mot un peu passe-partout qui, en définitive, recouvre surtout une manière d'approche de l'art, très passionnelle et que l'on découvre chez Debussy tout autant que chez ceux de ses contemporains que personne ne s'étonnerait de voir qualifier de Romantiques, à commencer par ses grands rivaux, les élèves de Franck ! Or si aux yeux de la postérité il a su – trop longtemps et trop totalement à notre avis – les éclipser, c'est principalement grâce à l'extrême habileté de la synthèse qu'il a réalisée entre novation et tradition, ces deux pôles apparemment contradictoires dont l'équilibre est la clé du génie. Ceux qui aiment ou louent Debussy uniquement pour le côté révolutionnaire de son langage, ceux qui abusent à son sujet de l'étiquette d'«impressionniste» – qu'il contestait lui-même–, ne devraient jamais oublier que leur idole n'existerait pas sans le préalable de César Franck, que son **Quatuor** est cyclique, que le thème du Finale de **La Mer** est un démarquage pur et simple de celui du **Quintette** du Pater seraphicus (autre sobriquet stupide dont il faudra bien que justice soit faite), et que s'il passe pour avoir réinventé la musique modale (gammes pentatonique ou par tons entiers...), en fait il demeure essentiellement tonal jusque dans son refus de moduler ! Mais chez lui la tonalité s'enrichit de mille et une subtilités qu'il appartenait à Harry Halbreich d'analyser avec le talent synthétique qu'on lui connaît, et qui fait de l'étude qu'il signe ici l'une des pièces maitresses de la littérature musicale des années récentes. Modestement – trop modestement–, cette contribution capitale n'apparaît, dans le volume qui nous occupe, qu'en appendice de la première traduction française de l'ouvrage essentiellement biographique d'Edward Lockspeiser, une somme lui aussi dont aucun auteur français n'avait offert l'équivalent. Ce que l'on y trouve de précieux n'est pas seulement le récit de la vie de son héros ou de sa carrière exemplaire, partie pour ainsi dire de rien pour aboutir à incarner l'art national. C'est aussi et surtout les horizons que nous ouvre le livre sur tout ce qui a entouré Debussy dans la société de son temps, puisque l'on assiste aux échanges constants qu'il entretint d'égal à égal – lui, à l'origine presque illettré – avec toutes les sommités intellectuelles d'une époque qui en était particulièrement fertile. L'ouvrage est à cet égard irremplaçable ; et l'on passera donc bien volontiers sur les quelques aléas de fabrication (coquilles ou défauts d'encrage) inhérentes aux impératifs d'un calendrier trop bousculé.

Après Debussy, Francis Poulenc. Là aussi, le creux de la vague après sa crête. Je suis en train, je le sais, de choquer beaucoup de lecteurs, à commencer par l'aimable auteur de cet aimable livre, composé avec talent et dans le but évident de nous faire partager son enthousiasme sincère pour son sujet. Je conviens qu'on ne devrait comparer que des choses comparables, et que la présente juxtaposition de titres aussi inégaux comporte de réels dangers... Qui plus est, il n'est pas moins vrai que Francis Poulenc bénéficie encore, de nos jours, bientôt vingt ans après sa mort, d'une audience conséquente, et qu'il fait les beaux soirs de telle de nos scènes. C'est tout le mystère du jugement de la postérité que de constater qu'Arthur Honegger et Darius Milhaud payent beaucoup plus cher, l'un et l'autre, ce que leur style pouvait comporter de composite, alors qu'ils étaient, tout compte fait, les deux seuls vrais grands musiciens des Six. Mais trêve de parallèles abusifs ; et ne bou-

dons pas notre plaisir lorsqu'on nous propose ce voyage étonnant dans un Paris qui ne renaîtra plus jamais, un Paris aussi séduisant qu'irritant, burlesque et tendre à souhait, et hanté par des personnages hauts en couleurs et qui croyaient à ce qu'ils faisaient. Amateur au sens le plus noble du terme, et si doué qu'il put éviter la fréquentation de tout Conservatoire (trait qu'il partage, faut-il le souligner, avec tous les plus grands génies de la musique), Poulenc produisit avec une facilité déconcertante toute une série de partitions d'un abord aisé mais toujours de haute tenue, où des publics très divers pouvaient se retrouver, ce qui fait parfois penser à Mozart, l'un des maîtres qu'il admirait le plus. Et sur le tard il trouva un second souffle dans de grands ouvrages sacrés : itinéraire qui nous est retracé par Henri Hell dans un style du meilleur aloi.

Avec Olivier Messiaen, c'est l'ascension d'une nouvelle cime qui nous attend ; et si elle peut paraître à d'aucuns particulièrement ardue, il faut reconnaître que l'aventure nous est grandement facilitée par la présence et la constante sollicitude d'un guide lui aussi exceptionnel . nous voulons parler, à nouveau, de Harry Halbreich. Tandis que plusieurs opuscules avaient déjà vu le jour au sujet de celui qui domine de la tête et des épaules la musique française d'aujourd'hui — que ce soit le livre de Pierrette Marie ou les entretiens avec Claude Samuel, pour ne citer que deux titres parmi la douzaine recensée par Halbreich –, nul ne s'était encore aventuré dans une étude aussi poussée des racines de son langage, dans ce qui apparaît à la fois comme le panégyrique d'un disciple envers son maître et comme une méditation de caractère quasi métaphysique dédiée à un mystique par un autre mystique. Pour l'avoir combattu quand il s'agit de l'appliquer à un Anton Bruckner, je sais par expérience ce que ce dernier vocable recèle de danger d'interprétation fallacieuse. Mais quand on voit vivre sous ses yeux des êtres possédés d'un tel sens de l'absolu - et je parle ici autant du compositeur que de son commentateur -, on ne peut pas ne pas chercher dans la langue française le seul vocable susceptible d'en donner une image, même s'il faut l'emprunter à une forme de pensée qui demeure étrangère à l'auteur de ces lignes. Qu'en Olivier Messiaen revive aujourd'hui la part peut-être la plus précieuse, en tous cas la plus subtile du tempérament brucknérien, même si l'intéressé ne veut pas l'admettre lui-même (et son exégète lui en fait respectueusement le reproche), voilà ce que Harry Halbreich est mieux que quiconque à même de démontrer ; et si le mélomane français était mieux averti quant à un maître qu'il commence seulement de découvrir, ce serait pour lui une voie d'accès toute naturelle vers l'art d'un des plus géniaux de nos contemporains. Chez Messiaen comme chez Bruckner, on constate en effet le développement d'une même recherche de durée, d'un semblable processus d'indépendance des plans sonores, d'une même architecture héritée des bâtisseurs de cathédrales, d'un même sens du sacré se traduisant notamment dans leur amour de la Nature... Et il s'y ajoute, bien sûr, une complexité dans la formulation qui est le propre du XXe siècle, avec la prépondérance de la recherche rythmique, de la diversité des timbres... Mais même le relatif isolement des deux maîtres au sein de leur environnement, le fait que la pédagogie fut pour eux à la fois une vocation et un refuge, enfin cette faculté qui est la leur de vivre au-delà de leur temps les rapprochent encore. Certes, Messiaen, comme Bruckner d'ailleurs, peut encore intimider et ne se laisse pas aborder aisément, surtout dans ses oeuvres tardives, par qui ne bénéficie pas d'une préparation technique, voire spirituelle, assez approfondie. C'est en cela précisément que l'ouvrage de Harry Halbreich — qui ne se veut pas exhaustif puisqu'il s'arrête volontairement au seuil de l'oeuvre en cours — remplit une mission irréfragable, qui le place pour longtemps en tête des meilleures introductions à la musique de notre temps.

C'est notre temps encore qui est en cause dans la monographie consacrée à Pierre Henry par un de ses confrères et cadets, particulièrement bien placé pour illustrer le propos d'un créateur qui a su drainer vers lui une audience appréciable, surtout parmi les jeunes, mais dont il n'est pas encore possible d'évaluer le rôle historique véritable. Nul doute, certes, que les techniques de bruitage élaborées par Pierre Henry et son équipe n'aient des applications opportunes pour sonoriser des spectacles, des images, des productions audiovisuelles qui s'y prêtent. Mais je ne suis pas persuadé que l'électroacoustique - ce gouffre à milliards - ait d'ores et déjà donné lieu à des «oeuvres» estimables pour leur seule vertu auditive. Avec une indéniable compétence et une non moins certaine volonté de convaincre, Michel Chion nous introduit dans les arcanes de la fabrication de ces «objets sonores» d'un genre nouveau ; et il rendra bien des services à tous ceux qui se sentent, de près ou de loin, concernés par ces techniques. On attend que parmi eux se lève une nouvelle génération de **musiciens** qui saura réaliser la synthèse difficile de tous les langages existants et les mettre au service d'une authentique pensée créatrice.

Paul-Gilbert LANGEVIN

o LA MUSIQUE POLONAISE et WITOLD LUTOSLAWSKI présentation et entretiens par Jean-Paul COUCHOUD - STOCK MUSIQUE 1981

L'insuffisance de la musique enregistrée, en Pologne, ces trente dernières années, permet le maintien d'une musique vivante favorisée par un essaim de compositeurs de talent parmi lesquels se distinguent K. PENDERECKI et W. LUTOSLAWSKI. Jean-Paul COUCHOUD présente clairement et sommairement cette musique polonaise et s'entretient avec ce dernier qui, linguiste de qualité avec une parfaite maitrise du Français, s'assimile directement la sensibilité poétique étrangère. Le style du compositeur utilise parfois de simples mélodies populaires diatoniques pour les placer sur un sous-bassement d'harmonie non tonale ; mais la ligne vocale reste selon Dietrich FISCHER DIESKAU (pour lequel il a créé **Les Espaces du Sommeil** sur un poème de DESNOS), «menschlich», c'est à dire «humaine». Pour l'auteur du **Concerto pour Violoncelle**, la musique est un

moyen de mettre en mouvement les sentiments de ceux qui l'écoutent comme le critique sert d'intermédiaire entre l'oeuvre et l'auditeur. Si la musique contemporaine n'est plus «consolatrice» le moment viendra, estime-t-il, où les compositeurs ressentiront le même besoin de créer une musique qui aura beaucoup plus en commun avec MOZART et SCHUBERT, dans le sens spirituel, dans le message qu'elle apporte. C'est une tâche à entreprendre, un langage nouveau qui se prêterait à exprimer des choses qui ne soient plus seulement angoissantes, mais «multisignifiantes». (voir textes de Witold LUTOSLAWSKI en fin de volume). L'une de ses oeuvres de musique de chambre, quatuor à cordes (1964) figure en bonne place à la 1ère **Biennale de Musique Contemporaine** qui s'est tenue à Helsinki du 2 au 9 Avril 1981, première audition en Finlande.

Pour être compositeur, il n'est besoin que d'une seule chose, «le motorek», petit moteur invisible, admet l'une de ses compatriotes des plus talentueuses, Grazyna BACEWISZ (1913-1969).

o LA FLUTE DE PAN, 55 rue de Rome 1981 - BERLIOZ suivi de REMENYL par BARBEY D'AUREVILLY

«Il faudrait STENDHAL, le sensualiste musical qui comparait le bonheur donné par la musique au bonheur donné par l'amour», il faut un BARBEY D'AUREVILLY pour comparer BERLIOZ à un boulet plein et sensible qui, s'il ne brise pas tout sur son passage, se brise lui-même et verse du sang comme un coeur. En raccourci, BERLIOZ suivi de REMENYI réunit en association d'idées la même fureur, la même ferveur qui va du compositeur de la Marche Hongroise à l'interprète violoniste, en passant par la plume de l'écrivain.

o ROSSINI, OFFENBACH d'Eugène de MIRECOURT

Ce livre miniature, très charmant, un peu superficiel est un moment de détente auprès de grands musiciens à qui la France a beaucoup donné mais s'est vue, en retour, offrir un chef d'oeuvre : Guillaume TELL obtenu «à force de secouer le sublime dormeur». Jacques OFFENBACH est, à lui seul, un bouquet multicolore sous la forme, nouvelle à l'époque, de l'Opéra-Bouffe (Chanson de Fortunio et Orphée aux Enfers aux Bouffes Parisiens ; Vie Parisienne au Palais Royal ; La Belle Hélène et la Grande Duchesse aux Variétés). Des goûts et de la musique on peut parler avec humour ! Oh ! che bella commedia ! disait ROSSINI en pensant aux Autrichiens entrain de jouer son Hymne à l'Indépendance...

o STEPHEN HELLER - LETTRES D'UN MUSICIEN ROMANTIQUE A PARIS présentées et annotées par Jean-Jacques EIGELDINGER - HARMONIQUES FLAMMARION 1981

Le sûr moyen de découvrir un auteur est bien de se plonger dans sa correspondance si lui-même a confusément souhaité s'y livrer, ce qui ne semble pas le cas de VERDI ou de MASSENET. Le problème reste de la retrouver dans son intégralité et non pas sous le jour auquel les circonstances l'ont réduite, destruction volontaire, disparition, apocryphes dans le cas de CHOPIN. Il n'en reste pas moins que l'on nous présente souvent un duo à un personnage et que seule notre imagination peut deviner la question ou l'éventuelle réponse.

En ce qui concerne Stephen HELLER, les **Lettres d'un Musicien Romantique à Paris** nous renseignent autant sur la personnalité de leur auteur que sur l'époque vue au travers de sa correspondance avec les éditeurs et les artistes qu'il fréquente, (voir. à Ferdinand HILLER 14 Mars 1854, au sujet de SCHUMANN) ; ces mêmes artistes nous apportent la vraie dimension du talent de ce musicien «le plus spirituel de tous les compositeurs contemporains pour piano» (SCHUMANN), voir également la lettre à Eduard HANSLICK, 1er Février 1879, concernant les rapports de HELLER et BERLIOZ.

Il importerait actuellement de faire connaitre au public, par le truchement d'un enregistrement d'oeuvres pianistiques choisies, certains aspects de sa pensée, plus fidèles à notre idée qu'une prose traduite ou écrite dans une langue d'adoption.

A son ami,,Bonaventure LAURENS, il se confie librement, et va plus avant dans ses affirmations soutenant la nécessité d'une critique sévère qui provoque des adversaires aussi bien que des défenseurs zélés et passionnés. Son jugement sur l'opéra **Génoveva** (1851) nous apparait toutefois discutable lorsqu'il affirme : «Vous aurez beau faire, il faut un autre art sur la scène, un autre à l'église et si vous intervertissez les genres il n'en résulte rien de bon». Peu de temps après, GOUNOD «confondait» mystique et lyrique en introduisant le cantique provençal de St GENS dans le final de **Mireille** et KOKKONEN en 1981 touche au vif l'âme du public en inscrivant un choral dans son opéra **Les Dernières Tentations**.

Stephen HELLER se définit également lui-même avec lucidité : «mon inclination pour la grâce et l'élégance, pour la simplicité et la clarté», qualités spécifiquement françaises «m'a r nui en Allemagne auprès des pédants»... «l'imagination est peut-être plus fraiche et plus hardie lorsqu'on est jeune, le goût, le discernement, l'expérience s'acquièrent avec les années, les deux choses réunies produisent les oeuvres parfaites. Mais laissons à Robert SCHUMANN le soin de conclure par ce très court et saisissant hommage de Florestan à Jeanquirit (apostrophe qui caractérisait la sonate op. 9) : «so viel genialisches Blut !» trad : «génialement fou !»...

Marie BROUSSAIS



nOtre discOthèque

o **RIMSKY-KORSAKOFF - LE COQ D'OR, CAPRICCIO ESPAGNOL, LA GRANDE PAQUE RUSSE - THE CLEVELAND ORCHESTRA : Lorin MAAZEL DECCA 59 1022**

«Le talent s'adresse aux dilettanti, aux gens de goût - et cela fait désirer presque de ne pas en être - la nature vraie est bien autrement chaude, elle est plus opaque, plus vulgaire si vous voulez...» TOURGUENIEV. Nous ne retrouvons pas le luxurieux chatoiement orchestral de RIMSKY-KORSAKOFF dans cet enregistrement DECCA, Lorin MAAZEL à la direction de l'orchestre de Cleveland. La technique s'efforce d'éviter la saturation et pratique un nivellement des sonorités fort dommageable à l'interprétation. Mais pourquoi encombrer le marché, ralentir la curiosité du public en lui offrant ces oeuvres du répertoire que les chefs d'orchestre, d'un commun accord, mettent un point d'honneur à choisir de préférence à d'autres éléments ignorés du catalogue de ces mêmes compositeurs ?

o **BOCCHERINI - CONCERTO NUMERO 3 EN SOL M, CONCERTO NUMERO 2 EN RE M - Frédéric LODEON STU 71369 ERATO RC 350**

Sous la direction d'Armin JORDAN avec l'orchestre de Chambre de Lausanne, le deuxième Concerto en Ré M de BOCCHERINI est gravé dans la version scrupuleusement rétablie par les Editions SCHOTT où l'on constate la prédilection de l'auteur, violoncelliste virtuose, pour le registre élevé de l'instrument. Par contre, nous confie encore Frédéric LODEON, interprète et présentateur de l'enregistrement, nous devons à Maurice GENDRON, grâce à ses recherches à la Bibliothèque d'Etat de Dresde, la publication du 3ème Concerto en Sol M et ses cadences : composition toute de fraicheur et de bonhomie. De la musique romantique à LALO et CAPLET, la discographie du jeune violoncelliste va comme son auteur, à travers le monde, à travers le temps. «L'humeur vagabonde» ne nous empêche pas cependant d'apprécier son talent.

o **BEETHOVEN - PIANO CONCERTO NUMERO 3 RONDOS NUMEROS 1 ET 2 - RADU LUPU ISRAEL PHILHARMONIC ORCHESTRA : Direction ZUBIN MEHTA - DECCA DIGITAL RECORDING 390 302 (SXDL 7507 BA 372)**

Nous ne saurions trop conseiller aux jeunes auditeurs, surtout ceux qui habitent les grandes villes françaises, d'aller assister à des concerts symphoniques ou de musique de chambre. Le qualificatif : **musique en conserve**, attribué aux enregistrements discographiques ou cassettes, s'accepte ou se défend selon que l'on se trouve devant «un joyau» vrai, brillant de tous ses feux, prenant valeur avec l'âge qui lui reconnait qualité et rareté, ou aussi devant une musique sans âme, privée de la vitalité qui sourd du contact entre l'interprète, le chef et le public. La fonction ne crée pas l'artiste : elle produit ce que le goût de chacun - ou l'éducation musicale - aide à différencier.

o **RICHARD STRAUSS - METAMORPHOSEN, CAPRICCIO OP. 85 - RICHARD WAGNER - SIEGFRIED IDYLL - ORCHESTRE DE CHAMBRE DE LAUSANNE Direction Armin JORDAN. ERATO STU 71333**

Dans le Sextuor à cordes, version orchestre à cordes, Richard STRAUSS tournoie sur lui-même avec insistance et charge le climat romantique un peu attendri du Siegfried Idyll Wagnérien (1870). La postérité donne parfois une place exagérée à certaines oeuvres de circonstances (charmantes au demeurant) qui n'ont brillé qu'un instant au firmament d'un musicien et que nous nous attachons à dire et redire afin de leur concéder une valeur fondamentale qu'elles semblent ne pas posséder réellement. A-t-on voulu démarquer l'aérien Capriccio et les Métamorphoses de STRAUSS au côté d'un WAGNER à fleur de thème ou bien utiliser seulement une même formation de chambre ?

Cette «ultime et grande méditation», conçue à la fin d'une vie après des années cruelles (1945) avance dans le tragique vers le dépouillement ; et l'évocation du thème de la Marche Funèbre de l'Héroique de BEETHOVEN qui va se désagrégeant, porte en elle-même la signification profonde de cette passation de pouvoir entre deux musiciens de génie. Sobre direction d'Armin JORDAN, commentaire historique et poétique d'Harry HALBREICH.

o **DEBUSSY - LA MER - NOCTURNES. Chœurs de l'Opéra du Rhin Orchestre Philharmonique de STRASBOURG. Direction : Alain LOMBARD - ERATO STEREO STU 71158**

Reportons nous à l'enregistrement public (diffusé à la Radio) du concert inaugural de l'orchestre de Paris, le 14 Novembre 1967, sous la baguette de Charles MUNCH, concert où figuraient entre autre, la Symphonie Fantastique et la Mer de Claude DEBUSSY. Nous assistons au dé-

chainement du félin qui alterne les coups de griffe et les caresses et abandonne sa proie - ici le public du Théâtre des Champs Elysées - molestée subjuguée et vaincue. Esprit désinvolte, joie, ironie et humour se fondent dans le débordement orchestral. Tournons nous vers la version INGELBRECHT de 1957, moins rapide, moins contrastée, mais fluide, frémissante et nerveuse ; et n'ajoutons pas à ces riches palettes, la toile unicolore d'Alain LOMBARD. Avec les Nocturnes où passe la «vision silencieuse de Paris endormi contemplé depuis le Pont de Solférino» **Nuages**, dans cette **Fête**, «procession d'une retraite aux flambeaux rehaussée de clairons, de l'éclat des sabres et des casques», encore moins dans le chant des **Sirènes**, irrésistiblement mornes, il n'y a de quoi boire à la coupe de l'ivresse.

o **DEBUSSY - ETUDES : Anne QUEFFELEC - STEREO ERATO STU 71384**

En complément de l'oeuvre de CHOPIN, inépuisable source pour les pianistes, les études de DEBUSSY (1915) sont à la fois un hommage de l'auteur au «poète musicien» et une conception originale et fantaisiste de cette même technique du clavier par un compagnon **d'âme. Près** d'un siècle séparent ces compositions qui se complètent sans interférences. Anne QUEFFELEC leur apporte santé, sobriété et clarté venues toutes trois de la terre bretonne. Peut-être serait-il possible cependant d'accentuer, ici et là, le côté humoristique qui joue avec l'élégance chez cet auteur bien parisien... ? Le présentateur, Harry HALBREICH avance une lanterne à la main, de pochade en pochade, et découvre des aquarelles vibrant à la lumière d'un jour qui s'éteint !

o **THE CONSORT OF MUSICKE : William LAWES Royall Consorts, Sett for three Lyra Viols - DECCA L'OISEAU-LYRE 390 202 (Oslo 573) BA 365 Importé par Barclay**

La série FLORILEGIUM présente des exécutions de musique allant du Moyen Age jusqu'à l'ère romantique, avec les instruments de l'époque ou leurs copies conformes réalisées sur la base des recherches les plus récentes sur les textes originaux et les styles de chaque période. THE CONSORT OF MUSICKE, dirigé par Anthony ROOLEY, a choisi trois suites de William LAWES (1602-1645) dédicacées par son frère à sa Gracieuse Majesté le Roi d'Angleterre. Elles sont écrites pour la lyra-viol, instrument inspiré de la «viola bastarda» italienne, qui vit le jour dans les Iles Britanniques. Plus petite, montée de 6 cordes, son chevalet est nettement plus courbe que celui de la «lira da gamba» dont elle utilise la technique parfois rapeuse ; sa littérature est toujours notée en tablature, en raison de la grande variété d'accords possibles ; il est fait grand usage des cordes à vide, octaves et unissons ; les pizzicati sont du meilleur effet à l'instar de la résonance sympathique entre les violes produite par l'accord «Scordatura». Celui employé par LAWES est une huitième, c'est-à-dire, alternance de 4tes et 5tes entre cordes à vide. Un emploi extensif d'accords et de doubles cordes permet de faire jouer à trois instruments jusqu'à six parties (Ian GAMMIE).

Nous avons ici, nous laisse entendre Layton RING, un aboutissement d'une certaine esthétique du temps de Charles 1er faite tout à la fois de brillant, de sensibilité et d'afféterie. De la danse de Cour peut-être, mais l'écho de l'esprit joyeux et mordant de William LAWES nécessiterait plus de contrastes en intensité sonore. Les Puritains seraient-ils déjà là ?

o **Heinrich SCHUTZ - Histoire de la Resurrection de Jésus Christ - KURT WIDMER - MUSICA POLYPHONICA. Dir. : Louis DEVOS - STEREO ERATO STU 71.390**

La conjonction de la formation luthérienne et humaniste de SCHUTZ avec l'art italien du premier baroque se révèle très heureuse dans cet op. 3 composé en 1623 durant une période de sa longue carrière de Maitre de Chapelle à la cour du Prince électeur de Dresde. Dans cette présentation soignée, pochette illustrée d'une toile de A. BOUTS, texte **intégral** en allemand, français, anglais, apprécions tout d'abord la rigueur de la mise en place vocale, Kurt WILDER habilement réverbérée pour accentuer l'intériorisation mystique. La composition à double choeur, caractéristique de la musique vénitienne de GABRIELI, est déjà là considérablement transformée par l'auteur ; la simple déclamation du mot, l'évocation de son sens en passant par une véritable description musicale ne sont ici qu'à l'état latent et s'affirmeront par la suite ; mais la retenue de l'interprétation de l'Ensemble MUSICA POLYPHONICA (Direction Louis DEVOS), déshumanisée, nous prive de façon regrettable de traitement expressif et dramatique de l'œuvre.

o **MESSE DE NOSTRE-DAME Guillaume de MACHAULT MESSE DE TOURNAI Anonyme du XIVe siècle - Ensemble Vocal Guillaume DUFAY - Les Saqueboutiers de Toulouse. Direction : Arsène BEDOIS. STEREO ERATO STU 71303**

A partir de l'esthétique musicale du XIVe siècle et profitant des raffinements de l'écriture préconisés par le théoricien Philippe de VITRY, Guillaume de MACHAULT tente «une oeuvre d'ensemble, pensée et réalisée comme un tout», il crée la première messe à 4 voix avec «isorythmie généralisée». (Editions Musicale 1947 : Jacques CHAILLEY - MACHABEY).

Arsène BEDOIS, Maitre de Chapelle à St Thomas d'AQUIN, avec l'Ensemble vocal Guillaume DUFAY, vient de faire un travail de synthèse à partir de recherches très élaborées et tire une leçon des divers enregistrements existants. Tout d'abord les 78 Tours des années 36 précédés d'une exécution publique par «Les Paraphonistes» contrôlés par Guillaume DE VAN ; cette version reprise par un de ses adeptes, Roger BLANCHARD, suivra, elle aussi, un concert du Domaine Musical au Théâtre Marigny le 26 Mars 1955. Y alternent les ensembles chorals et les solistes, (ce qui peut être considéré comme une erreur historique). «Pro Musica Antiqua» met au point un disque rare, avec solistes et ins-

truments anciens, au Palais du Comte Egmont à Bruxelles en Février 1956, Direction Safford CAGE ; DELLER CONSORT sort le sien en 1961 ; celui de l'Ensemble PURCELL date de 1969 et choisit un petit choeur de voix d'enfants ; restent la version de la «Capella Antiqua» de Munich, Direction Conrad RUHLAND en 1970, d'une froideur un peu statique ; celle de la Schola Cantorum de Bâle, des Ménestrels de Vienne enregistrée à Reims, de l'Ensemble Polyphonique de L'O.R.T.F., Direction Charles RAVIER et du Séminaire Européen de Musique Ancienne Bernard GAGNEPAIN, etc.

En Août 1979, dans l'église paroissiale de Villevieille dans le Gard, on grave la «Messe de Tournai», expression de l'Art antique, commande alpo-pyrénéenne évoquant les alentours de la Cour papale d'Avignon, suggère Jacques CHAILLEY, au verso de cette messe polyphonique qui correspond à l'architecture gothique, à l'acoustique des cathédrales ; les exécutants resserrés à la croisée du transept pour une meilleure cohésion. Musique mesurée non battue, où la voix se diffuse clairement utilisant le «hoquet» qui permet la résonance et évite le «brouillage sonore».

Sous un éclairage ancien avec des moyens modernes ce nouveau pressage, auquel la Tribune des Critiques de Disque (O.R.T.F.) a réservé une émission d'une exemplaire laicité, permet «l'équilibre des forces instrumentales et vocales, ses lignes, ses volumes, son rythme, ses couleurs, sa spiritualité». Voir (EX MARIA VIRGINE)

Marie BROUSSAIS

INFORMATIONS DIVERSES

- Collection de la revue « **L'EDUCATION MUSICALE** » recherchée d'Octobre 1950 à Juillet 1972 au prix de 1000 F. Faire offre à : **P. CONRAD**, Biblio-Club de France, Département Hachette-Antiquariat, 5, rue du Pont de Lodi. 75006 PARIS.

- **AUTUN**

Grand Festival « MUSIQUE EN MORVAN » du **17 Juillet au 26 Juillet 1981**, organisé par le Mouvement « A COEUR JOIE » et la Fédération Européenne des Jeunes Chorales ».

Trois grandes œuvres sont proposées en atelier aux participants : le «Requiem» d'Anton Dvorak (dir. Pierre Cao), «Elias» de Félix Mendelssohn (dir. Christophe Kuhlewein) et Quatre chœurs pour voix de femmes, 2 cors et harpe de Johannes Brahms (dir. Jean Sourisse).

« Musique en Morvan» propose également trois Académies instrumentales (du 14 au 26 Juillet) : une Académie de clavecin dirigée par Anne-Marie Paillard-Beckensteiner (cours tous niveaux et facture instrumentale), une Académie de flûte traversière dirigée par Marc Beaucoudray et une Académie de harpe dirigée par Françoise Lefèbvre. Les stagiaires participent à quelques concerts du Festival et ont libre accès à toutes les manifestations.

« Les Enfants du Morvan chantent »

découverte et pratique du chant choral pour les enfants du Morvan (natifs du pays ou en vacances) Direction Denise MOTZ.

Renseignements et inscriptions : A COEUR JOIE, 8, rue de la Bourse, 69289 LYON Cédex 1; Tél. : (7) 827 35-77.

- **Visite du Kinderchor de SINN à BUC et VERSAILLES**

Les 1er, 2 et 3 mai, les chorales d'enfants « Les Grives» du **Collège de BUC** et la Chanterie de Porchefontaine ont accueilli dans les familles de BUC et de VERSAILLES les 45 jeunes chanteurs et les 15 adultes accompagnateurs venus de **SINN** (Allemagne de l'Ouest) pour les visiter.

Le vendredi 1er mai fût consacré à une grande randonnée pédestre en forêt de Rambouillet.

Samedi 2 mai, après avoir visité le Grand Trianon, le Kinderchor a été reçu à la Mairie de Buc par M. CHEVALIER, Maire-Adjoint accompagné de M. LANGLOIS. A cette occasion, les responsables allemands ont exprimé leur plaisir d'être accueillis chez nous et ont offert à la Municipalité une magnifique plaque en bronze aux armoiries de SINN.

Le soir à 21 heures avait lieu le concert à la salle des fêtes du Vieux-Marché à Jouy-en-Josas. L'assistance, composée en grande partie des parents et amis des chorales de Buc et Versailles, a beaucoup apprécié les chœurs plein de fraîcheur des voix d'enfants accompagnés par le piano, les guitares, les flûtes à bec.

Ce concert se termina par la chanson bien connue « Au Clair de la Lune» chantée en français et en allemand par les chanteurs de Sinn auxquels s'étaient joints leurs hôtes de Buc et Versailles.

A cette occasion, quatre enfants représentaient les personnages de la chanson : Pierrot, Colombine, la Voisine et . . . la Lune !

A la fin du concert, les responsables du Kinderchor offrirent des cadeaux : à chaque enfant français, une petite assiette en porcelaine ; à Mme LELEU, une belle plaque en fonte destinée à orner le hall du collège, à moins que ce ne soit la salle de musique. De jolis bouquets furent offerts aux dames et nos amis nous remirent solennellement une invitation officielle du Burgmeister de Sinn pour l'été 1982, afin de participer au 750ème anniversaire de la ville de Sinn.

Le dimanche 3 mai après une visite de Paris et une promenade en bâteau-mouche, les enfants français et allemands se retrouvaient au Centre d'Animation de Porchefontaine autour d'un buffet campagnard bien garni. S'étaient joints à eux les membres de la chorale mixte du CAP créée en novembre et dirigée également par Françoise LELEU.

Chants et danses se prolongèrent tard dans la soirée, mais lundi la vie reprenait son cours et le départ eut lieu vers 8 h. 30 au milieu des promesses de se revoir.

Mentionnons les activités de fin d'année des Grives et de la Chanterie :

SAMEDI 23 MAI : concert à Saint-Cloud avec les chorales scolaires de Versailles.

DIMANCHE 7 JUIN : deux concerts à La Baule et à Pornichet avec la chorale mixte du CAP - Au programme des œuvres de Brahms, Mendelsohn, E. Daniel, J. Bouvard.

SAMEDI 13 JUIN : concert à Jouy-en-Josas, à 21 heures, avec la chorale mixte du CAP.

LUNDI 22 JUIN : 21 heures, concert à Saint-Michel de Porchefontaine avec la chorale mixte du CAP.

MERCREDI 1er JUILLET : 17 heures à Sainte-Elisabeth à Versailles, accueil d'une chorale scolaire de Copenhague.

20 JUILLET/3AOUT : participation au stage international d'opéra pour enfants à MONMOUTH (Angleterre) au cours duquel sera représenté « Alice au Pays des Merveilles ». Signalons que le rôle du White Rabitt (Lapin Blanc) sera tenu par un des solistes des Grives.

Ce stage est organisé par l'I.C.O.S.S. office . International Children's Opera Summer School qui a sélectionné « Les Grives » parmi les chorales scolaires françaises.

o **GANNAT**

Festival Mondial de Folklore, **18 au 27 juillet 1981.** Défilés. Animations dans les quartiers et dans les villages avec douze groupes sélectionnés : Grèce - Suède - U.R.S.S. - Açores - Mexique - Sénégal - Espagne - Belgique - Costa Rica - Philippines - Tchécoslovaquie - Auvergne et Alsace.

Renseignements : Festival Mondial de Folklore : 4, avenue de la République 03800 GANNAT.

o **GARGILESSE - AOUT 1981**

Les Amis du Festival d'Eté avec France VERNILLAT, Pierre JAMET et l'Académie Internationale d'Eté de Harpe - Atelier avec Bernard HUNEAU, Joël FORGUES, la participation de Runié YAMAHATA, le Sextuor de Harpes de Paris.

Renseignements : Amis du Festival GARGILESSE 36190 ORSENNES

o **GOURDON EN QUERCY**

Rencontres Estivales du 2 au 17 Août 1981 sous la Direction de Michel MOUREAU : Rencontre Pédagogique avec F. DEHAN, L. RENAUT-LESCURE, Y. KLEIN, D. BLACKSTONE autour d'un Atelier de formation musicale selon la pédagogie MARTENOT. Rencontre Instrumentale pour jeunes Instrumentistes - Rencontre Vocale avec D. FACON. Atelier de dessin MARTENOT - Atelier Chorégraphique.

Renseignements : Bureau des Rencontres et Syndicat d'Initiative de Gourdon, Allées de la République 46300 Gourdon.

o **SAINT PIERRE QUIBERON** 20 - 27 Juillet 1981

« Une semaine au Moyen-Age» - Chant, Musique, Danses, Art et Théâtre.

La Délégation Départementale de la Musique dans le Morbihan organise, en collaboration avec la Direction Départementale de la Jeunesse et des Sports, un stage de réalisation « Une Semaine au Moyen-Age» englobant diverses techniques d'expression : chant, musique, théâtre, danse . . . et débouchant sur une fête-spectacle médievale. C'est à ma connaissance le seul stage de ce type prévu cette année dans toute la Bretagne et un des rares dans toute la France.

Renseignements : A.D.D.M. 56, 1 bis, avenue de la Marne 56100 LORIENT.

o **SENLIS**

L'Association « MUSIQUE, ARTS ET DETENTE » organise cet été à NICE et à ANNEMASSE des camps musicaux pour enfants et adolescents de 6 à 17 ans. Annemasse du 6 Juillet au 31 Juillet. Nice du 4 août au 31 Août.

Renseignements : Maison des Loisirs, rue aux Chevaux 60300 Senlis.

o **PARIS**

Le Pasteur R. MUESS informe les lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE de la venue des Petits Chanteurs de l'Eglise de la Trinité d'ESBJERG (Danemark) qui donneront un concert le 27 juin à 17 h. 30 en l'Eglise Luthérienne de la Vilette 55, rue Manin 75019 PARIS (œuvres de DAVIN, DURUFLE, NIELSEN, PALESTRINA, etc . . .).

o **VAYRES** 20-29 Juillet au Château.

Un stage de Musique Baroque aura lieu à VAYRES (Commune située entre BORDEAUX et LIBOURNE) du 20 au 29 juillet prochain. Organisé par le jeune Centre Artistique de RENCONTRE, RECHERCHE et ETUDE, il recevra des artistes tels que R. POIRIER, musicologue, Directeur du studio de Musique Ancienne de MONTREAL et Margaret LITTLE qui viennent tous les deux du Québec; G. BEZZINA, violon solo de l'orchestre de Jean-Claude MALGOIRE; M. MALAPRADE

et R. POULET, de « la Grande Ecurie et la Chambre du Roy».
Renseignements : CARRE « BARTHALÓN » 33750 CADARSAC.

o VILLENEUVE LEZ AVIGNON

8èmes Rencontres Internationales d'Eté - Juillet-Août - Septembre 1981 avec Musique Ancienne - Musique Contemporaine - Mime - Théâtre - Stages, etc . . .
Renseignements : C.I.R.C.A. La CHARTREUSE 30400 VILLENEUVE LEZ AVIGNON.

o OFFICE NATIONAL ALLEMAND DU TOURISME

Voyage exceptionnel. Week-end à Berlin pour mélomanes. Concert VON KARAJAN 24/27 septembre 1981.
A l'occasion du festival de Berlin 1981, passez un week-end exceptionnel dans cette ville. Au programme, une soirée à la célèbre Philharmonie avec un concert de l'orchestre philharmonique sous la direction de Herbert von Karajan (Bartok).

Sont compris également : le grand tour de Berlin-Ouest, une visite de Berlin/Est (Musée de Pergame incl.) avec guide parlant français.
Temps libre pour des visites individuelles, musées, shopping, etc...
Départ : jeudi 24 septembre 13 h 55.
Retour : dimanche 27 septembre dans la soirée.
Attention: nombre de places limité
Inscriptions : DER-VOYAGES, 28/30, rue Louis le Grand 75002 PARIS. Tél. : 742 07-09
Renseignements : Office National Allemand du Tourisme, 4, Place de l'Opéra 75002 PARIS. Tél. : 742 04-38.

o Le MADRIGAL DU LUXEMBOURG

Festival de CHATILLON-EN-DIOIS. Concert donné par l'Ensemble « PRO MUSICA de LUXEMBOURG ».
Direction : Daniel SCHERTZER. Concert du 23.7.1981 - 21 h. TELEMANN (à l'occasion du tricentenaire de sa naissance Cantes et Motets.

o COPENHAGUE K.

La Semaine Musicale de Lerchenborg 1981 du 31/07 au 9/08.
Le lieu : La Salle des Chevaliers de Lerchenborg, l'un des châteaux les plus agréables de Danemark , où la Semaine Musicale de Lerchenborg est devenue un important évènement musical de l'été.
Les participants : Un quatuor à cordes néerlandais bien connu, deux compositeurs danois et un auditoire très intéressé d'étudiants, de professeurs et autres personnes fréquentant les salles de concert.
La formule de Lerchenborg débute par un atelier de trois jours au cours desquels les deux compositeurs et les membres du quatuor discutent de musique, échangent des idées et répètent ensemble avec la participation de l'auditoire, leurs heures d'études étant couronnées par des exécutions en public par les deux quatuors à cordes.
Renseignements : Ministère des Affaires Etrangères. Direction Générale des Relations Culturelles : ASIATISK Plads 2 DK 1448 COPENHAGUE K.

o ASSOCIATION FRANCAISE DES FESTIVALS INTERNATIONAUX de MUSIQUE

Un diapason qui émet des ondes tricolores, tel est le sigle de l'Association Française des Festivals Internationaux de Musique.
Une brochure de 34 pages regroupant les Festival d'Aix-en-Provence, Besançon, Bordeaux, La Chaise-Dieu, Divonne-les-Bains, Lyon, Menton, Orange, Paris (Estival) Strasbourg, Toulon, est envoyée sur demande adressée au Secrétariat : 2 d, rue Isenbart 25000 BESANCON.

o PATHE-MARCONI : EMI LA VOIX DE SON MAITRE

OPERATION OPERA. Jusqu'au 31 Juillet 1981, tous les coffrets d'opéra de LA VOIX DE SON MAITRE seront vendu avec une remise exceptionnelle de 15%. 90 enregistrements bénéficient ainsi de cette importante opération de promotion. (Catalogue gratuit chez sous les disquaires).

o **MINISTERE DE LA CULTURE**

DIRECTION DE LA MUSIQUE, 53, rue Saint-Dominique 75007 PARIS. Tél. : 555 92 03.
Division de l'Enseignement - Bureau de la Pédagogie et des Concours.
STAGE DE MUSIQUE DE CHAMBRE du 1er au 8 Septembre 1981 à l'Abbaye de SYLVANES (par Camarès, 12360).

Ce stage est destiné aux élèves des Conservatoires Nationaux de Région et Ecoles Nationales de Musique ayant terminé leur cycle d'études et titulaires d'une médaille, ainsi qu'aux élèves des Conservatoires Nationaux Supérieurs de Musique de Paris et de Lyon.

Une audition éventuelle des candidats pourra être faite pour les musiciens ne remplissant pas ces conditions; si les résultats de cette audition sont positifs, ces candidats pourront être admis en tant que stagiaires ou auditeurs.

Le stage est dirigé par : M. Gérard CAUSSE (Alto) - Melle Sylvie GAZEAU (Violon) - M. Alain PLANES (Piano) - M. Alain MEUNIER (Violoncelle).

La date limite des inscriptions est fixée au 15 juillet 1981. Les bulletins d'inscriptions devront être envoyés à la Direction de la Musique, Bureau de la Pédagogie et des Concours, à l'attention de Mme OLIVE, 53, rue Saint-Dominique 75007 Paris.

TABLE DES MATIÈRES

ANNEE SCOLAIRE OCTOBRE 1980 à JUIN/JUILLET 1981

NUMEROS 271 à 280

ANALYSES D'OEUVRES MUSICALES

EXAMENS ET CONCOURS

VENISE

Sa musique, son théatre, ses fêtes.

ınd je cherche un mot
ır remplacer celui de musique,
e trouve jamais que Venise

NIETZSCHE

SOMMAIRE

TEXTES CHOISIS ET COMMENTES

F. 55

Pour toute commande prière d'envoyer un chèque bancaire ou un virement postal au nom des Editions E.G.P., 9, rue Coëtlogon 75006 PARIS CCP 97-15 PARIS

LA MUSIQUE EN AUTRICHE

La musique autrichienne : Quels vastes horizons s'ouvrent devant nous à l'évocation de ces mots ! Depuis Haydn jusqu'à Schubert, de Mozart à Johann Strauss, l'Autriche a offert au monde une abondance de chefs d'œuvre musicaux impérissables. Il n'est donc pas étonnant que tout Autrichien porte en lui dès sa naissance cet amour de la musique, autant dire de « sa » musique.

SOMMAIRE

F. 55

Pour toute commande prière d'envoyer un chèque bancaire ou un virement postal au nom des Editions E.G.P., 9, rue Coëtlogon 75006 PARIS - CCP 97-15 R PARIS

centre musical bösendorfer



A PARTIR DU 15 JUIN AU TROCADERO

Chers Amis,

Le CENTRE MUSICAL BÖSENDORFER sera prêt, le 15 Juin, pour vous accueillir comme nous l'avions souhaité.

Mon épouse et moi-même avons aménagé ces lieux pour vous permettre de mieux apprécier, dans un cadre idéalement consacré au piano, toutes les activités de la Maison MAGNE :

- Exposition de pianos droits et à queue sélectionnés parmi les meilleures marques européennes, équipées de mécanique RENNER,
- Studios de répétition amateurs et professionnels,
- Salle d'essais, d'audition et d'enregistrement de pianos de concert,
- Salon-club avec documentation, bibliographie de facture instrumentale et programmation tous concerts Paris-Province, à votre disposition,
- Stands d'éditions musicales - Audio-visuel sur les manufactures de pianos,
- Salle de jeux musicaux pour les jeunes enfants qui vous accompagnent,
- Séances d'information-conseil sur le réglage et l'entretien.

Tous nos amis pianistes et mélomanes, clients anciens et nouveaux, sont cordialement invités à nous rendre visite pour fêter, ensemble, la réussite d'un projet qui nous tenait à coeur depuis longtemps et dont la réalisation n'aurait pu se faire sans la confiance et la sympathie qu'ils nous ont fidèlement témoignées.

Dans cette attente, l'équipe MAGNE vous adresse ses plus cordiales salutations et peut assurer celles et ceux qui ne nous connaîtraient point encore et nous feraient l'honneur de leur visite, de ses sentiments les plus attentionnés.

Daniel MAGNE

Expert près la Cour d'Appel de Paris
Auteur du Guide Pratique du Piano
Animateur du Forum International du Piano.